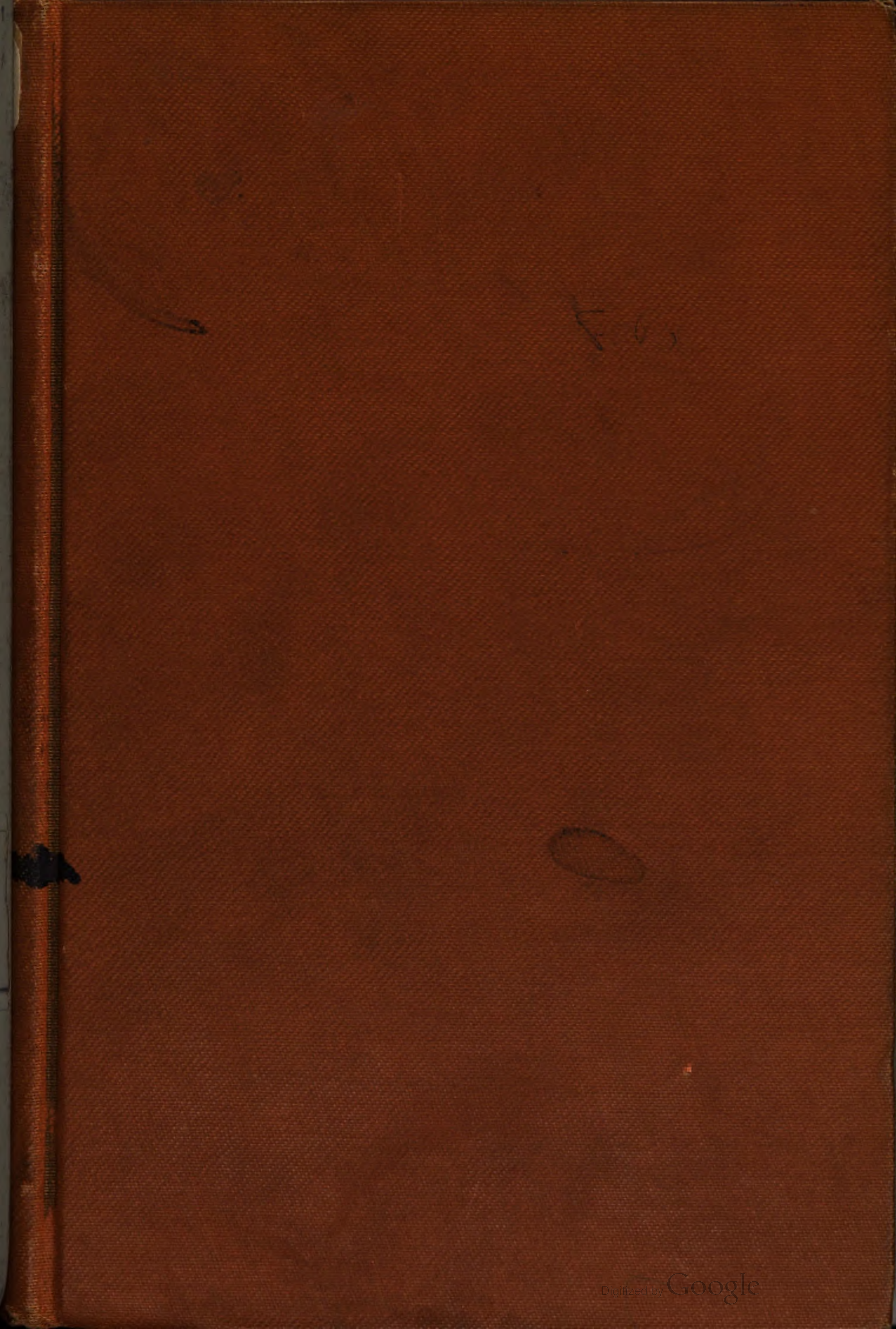



THOMAS HOLLIS, Esq.r F.R.S.
HARVARD COLLEGE LIBRARY

BIBLIOTECA VALLARDI

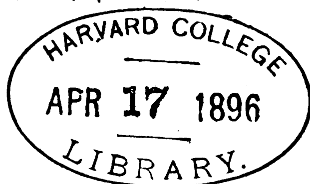
Dott. PIER ENEA GUARNERIO
Professore nel R. Liceo Andrea Doria e Libero Docente
nella R. Università di Genova.

MANUALE

DI

VERSIFICAZIONE ITALIANA

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO - NAPOLI - ROMA
TORINO - FIRENZE - GENOVA - BOLOGNA - PADOVA
PALERMO - CATANIA



Stabilimento della Casa Editrice Dott. Francesco Vallardi — Milano

INDICE

PREFAZIONE

Lo studio della versificazione e della metrica da parecchi anni ha assunto importanza di scienza; ma di questo rinnovamento, per ciò che riguarda la poesia italiana, nulla o ben poco, è penetrato nelle nostre scuole secondarie, le quali, se pur toccano di versi e di metri, rimangono ancora di solito alle empiriche nozioni delle vecchie grammatiche.

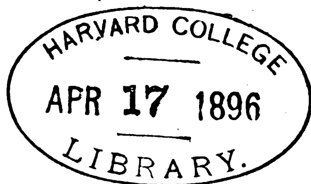
Già il Ministero dell' Istruzione Pubblica riconosceva la necessità che qualche soffio di vita nuova penetrasse, anche per questo rispetto, nelle scuole classiche, e raccomandava di accompagnare la lettura del *Canzoniere* del Petrarca con opportune spiegazioni intorno alle forme metriche della nostra poesia delle origini. Ma se a questo studio giova l'aureo trattatello del prof. Casini, che avremo più volte occasione di menzionare, non si può dire che similmente accessibili fossero i frutti delle ricerche fatte dallo Zambaldi, dal Fraccaroli, dal d'Ovidio, dal Chiarini, dal Solerti e da altri valentuomini, or su questo or su quell'altro punto della nostra versificazione. Ond' è che ai nostri giorni

BIBLIOTECA VALLARDI

Dott. PIER ENEA GUARNERIO
Professore nel R. Liceo Andrea Doria e Libero Docente
nella R. Università di Genova.

MANUALE
DI
VERSIFICAZIONE ITALIANA

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO - NAPOLI - ROMA
TORINO - FIRENZE - GENOVA - BOLOGNA - PADOVA
PALERMO - CATANIA



Stabilimento della Casa Editrice Dott. Francesco Vallardi — Milano

INDICE

PREFAZIONE

Lo studio della versificazione e della metrica da parecchi anni ha assunto importanza di scienza; ma di questo rinnovamento, per ciò che riguarda la poesia italiana, nulla o ben poco, è penetrato nelle nostre scuole secondarie, le quali, se pur toccano di versi e di metri, rimangono ancora di solito alle empiriche nozioni delle vecchie grammatiche.

Già il Ministero dell' Istruzione Pubblica riconosceva la necessità che qualche soffio di vita nuova penetrasse, anche per questo rispetto, nelle scuole classiche, e raccomandava di accompagnare la lettura del *Canzoniere* del Petrarca con opportune spiegazioni intorno alle forme metriche della nostra poesia delle origini. Ma se a questo studio giova l'aureo trattatello del prof. Casini, che avremo più volte occasione di menzionare, non si può dire che similmente accessibili fossero i frutti delle ricerche fatte dallo Zambaldi, dal Fraccaroli, dal d'Ovidio, dal Chiarini, dal Solerti e da altri valentuomini, or su questo or su quell'altro punto della nostra versificazione. Ond' è che ai nostri giorni

anche le persone colte, le quali, in ispecie dopo le splendide risurrezioni metriche del Carducci, sentono spesso parlare di giambi e di trochei, di serventesi e di ballate, di saffiche e di alcaiche, non sanno poi a qual fonte ricorrere per farsene una giusta idea.

Per queste considerazioni a me parve necessario, e alla scuola e alla vita pratica, un manuale che tutta la vasta materia dei versi e della loro formazione e raggruppamento in componimenti, trattasse a seconda degli ultimi e più sicuri risultati, che l'indagine scientifica ha conquistato in questi anni.

Questo l'intento del *Manuale*, che raccomando alle scuole secondarie e alle persone colte; e spero che anche i dotti, se non nuovi frutti, vi troveranno ordinato a sistema, e, per così dire, alla mano, tutto ciò che intorno all'importante disciplina è stato acquisito alla scienza.

Il libro era pronto fin dalla primavera dell'anno scorso, e se prima d'ora non potè essere pubblicato per cause indipendenti dalla mia volontà, non credo che esso abbia perduto della sua utilità; poichè qualche altro trattato del genere, comparso nel frattempo, non mi pare risponda così interamente al concetto, che mi fu guida nel comporre il mio, che sarò ben lieto di poter migliorare in appresso col savio consiglio de' miei egregi Colleghi e delle persone che gli faranno buon viso.

Genova, 2 ottobre 1893.

P. E. Guarnerio.

CAPITOLO PRIMO

Elementi del verso.

§ I. Della metrica e del ritmo.

La *metrica*, dal gr. μετρικὴ τέχνη, è la dottrina delle misure nella poesia, ossia è la dottrina che studia il modo con cui si raggruppano le parole per ottenere quell'armonia speciale al linguaggio poetico, costituita dal *ritmo* [1]).

La voce ritmo, dal gr. ῥυθμός, non significherebbe che *flusso* e sarebbe quindi lo scorrere perpetuo e indefinito di un moto; ma perchè questo flusso costituisca propriamente un ritmo, è d'uopo che il tempo occupato dallo svolgersi del moto sia diviso in una serie di intervalli sensibili, in modo che vi si possa avvertire un ordine. Perchè vi sia quest'ordine, è necessario che ciascuna serie d'intervalli cominci con una parte di maggiore intensità, a cui segua un'altra parte di minore forza; la prima parte, più forte, dicesi *ictus*, o percussione, e nel linguaggio speciale della metrica suol chiamarsi *arsi*, perchè segnasi elevando la voce; e la seconda, più debole, *tesi*, perchè in essa la voce si ammorza [2]).

Il ritmo adunque consta di due elementi essenziali, una *battuta* e un *intervallo*, e può definirsi il rego-

[1]) Cfr. Zambaldi, *Metrica greca e lat.* Torino, Loescher, p. 59 seg.; e Fraccaroli, *D'una teoria razionale di metrica italiana*; Torino, Loescher, 1887, p. 9 seg.

[2]) Gli antichi trattatisti al contrario dicevano *tesi* θέσις la più forte, dal battere il tempo e segnare l'*ictus* col piede, ed *arsi* ἄρσις la più debole, perchè corrispondeva all'alzare del piede.

lare e periodico succedersi degli intervalli sensibili di tempo; onde è ovvio, che se la sua essenza sta nell'ordine dei tempi, il tempo, che serve come unità di misura, deve essere una quantità costante.

Il ritmo è tanto naturale che si manifesta anche nei movimenti più semplici, purchè capaci d'intervalli sensibili, per es. nel moto delle membra, e ognuno lo può osservare nell'alternarsi dei passi, nella cantilena con cui i marinaj tirano insieme un canapo, e via dicendo. Ma soltanto a tre movimenti esso si applica in modo che ne derivino tre arti e sono: il suono inarticolato, la parola e i moti della persona, donde la *musica,* la *poesia* e il *ballo.*

Queste tre arti, dette musiche, hanno tutte un fondamento comune, il ritmo, e possono collegarsi e manifestarsi contemporaneamente, quasi in una sola arte; e invero, nei tempi più splendidi dell'arte greca, erano unite nei canti corali e nei cori del dramma, ne' quali la poesia era cantata e accompagnata da danze [1]).

Tralasciando di discorrere in qual modo il ritmo si associ al suono inarticolato e ai moti della persona, il che esce dal nostro assunto, vediamo come i due elementi del ritmo, si esplichino nella parola, costituendo il *verso.*

Nei suoni possono distinguersi la *quantità*, cioè la differente durata, e la *tonalità,* ossia il diverso grado di forza; ma mentre nei suoni inarticolati queste proprietà possono variarsi a piacimento, in ciascuna sillaba di una parola sono già determinate dalla loro natura o posizione. Infatti in ciascuna parola le varie sillabe hanno una diversa durata, e una fra esse è pronunziata con una forza maggiore delle altre.

Nelle lingue moderne la maggior durata e la maggior forza si uniscono di norma in una stessa sillaba

---

[1]) E qui non sarà superfluo osservare che le tre arti formavano siffattamente un'arte sola, che le denominazioni di ἄρσις e θέσις, come vedemmo, erano desunte da uno dei moti, quello dei piedi, che si accompagnava a quello della voce e della parola.

di ciascuna parola, in quella cioè che porta l'accento tonico; per es. in dolóre, la seconda sillaba è per noi la più forte e che dura di più delle altre. Ma nelle lingue classiche le due proprietà erano indipendenti l'una dall'altra, e potevano cadere sopra sillabe diverse; per es. in αὐτός la prima sillaba era certo più lunga della seconda, che era più spiccata e forte, il contrario sarà stato in χρόνων, ecc.

In questo fatto sta la precipua differenza tra la metrica classica e quella italiana, per tacere delle altre moderne, che non formano oggetto del nostro discorso.

Nelle lingue classiche il ritmo si determina secondo la quantità naturale delle sillabe, e si fa cadere l'arsi liberamente, senza riguardo alla minore o maggiore tonalità della sillaba, senza riguardo cioè all' accento, onde la loro *metrica* diremo *quantitativa.* Nella lingua italiana si fa accordare l' arsi del ritmo colla sillaba più forte della parola, ossia con quella che ha l'accento tonico, e siccome vedemmo che il ritmo consta di una battuta e di un intervallo, così l'*ictus* o battuta cadrà di norma sulla sillaba accentata, e l'intervallo sopra una o due sillabe non accentate, e non più, perchè se fossero tre o più, non vi sarebbe proporzione tra l'arsi e la tesi, fra la percussione e l' intervallo, il quale richiederebbe un tempo più lungo di quella (cfr. pag. 12). L'*accento* adunque nella nostra lingua è fondamento del ritmo, e quindi del verso; e la nostra *metrica* diremo *accentuativa.*

§ II. Degli accenti.

Per *accento tonico* di una parola intendesi quella posa o appoggiatura della voce, che si fa sopra una sillaba della parola stessa, e *tonica* dicesi appunto la sillaba su cui esso cade.

Per *accento del verso,* che chiameremo meglio *accento ritmico,* intendesi quella posa della voce sopra

determinate sillabe del verso, per la quale si ottiene la regolare divisione del tempo, che costituisce il ritmo.

Nella grammatica non si tiene conto che di un accento solo in ciascuna parola, il tonico, che potremo dire *accento grammaticale*; però nella metrica, ove si voglia darne una teoria compiuta, è necessario considerare non solo l'accento tonico, ma anche quell'altro meno sensibile che diremo *grave*, in confronto del primo che chiameremo *acuto*. Due pertanto sono gli accenti ritmici, l'acuto (ˊ) e il grave (ˋ), e tutte le sillabe che non hanno uno di questi accenti le diciamo *atone*, ancorchè portino il *circonflesso*, che è un semplice segno di contrazione, per es.: principî per princípii.

L'accento acuto è la principal posa della voce sopra la sillaba di una parola e dà alla parola stessa unità e forma distinta. Le proprietà che lo riguardano nella nostra lingua possono ridursi alle seguenti [1]:

a) Ogni parola, tranne le enclitiche e le proclitiche, ha un accento acuto.

b) Ciascuna parola non ne può avere che uno soltanto.

c) Esso è l'ultimo accento che si sente nella pronunzia della parola.

d) Non può mai spostarsi o affievolirsi, senza che si alteri l'unità organica della parola.

Così, per es., in amóre, límpido, virtú è facile notare, che la nostra voce preme maggiormente sulla penultima sillaba nella prima parola, sulla terz'ultima nella seconda e sull'ultima nella terza; ed è facile notare altresì come vi si applichino le sopra notate proprietà. Anche nella ben nota parola più lunga della nostra lingua precipitevolissimevolménte, quantunque vi siano accenti abbastanza forti, massime sulla sesta, pure è indubitato che la posa principale è sulla penultima sillaba -mén-.

---

[1]) Cfr. Fraccaroli, *Saggio sopra la genesi della metrica classica*, p. 16 seg., dov'è la miglior teoria degli accenti italiani, che fu riassunta da lui nella cit. *Teoria razionale*, ecc., p. 13 seg. e riprodotta dal Solerti *Manuale di metrica classica ital.*, Torino, Loescher, 1886, p. 25 seg.

Di solito l'accento acuto, nelle parole polisillabe, sta sopra una delle tre ultime sillabe della parola, onde le parole riguardo all'accento si distinguono in tre specie: *piane* quelle coll'accento sulla penultima, per es.: amóre, bellézza, poéta, ecc.; *sdrucciole* quelle accentate sulla terz'ultima, per es.: vérgine, pállido, sémina, ecc.; e *tronche* quelle sull'ultima, per es.: etá, gioventú, erró, finí, ecc. [1]).

La maggior parte delle parole nella nostra lingua sono piane; numerose sono anche le sdrucciole, meno le tronche. Non mancano però anche parole coll'accento sulla quart'ultima, dette *bisdrucciole*, per es.: scórticano, séminano, precípitano, sollécitalo, ecc., e perfino sulla quint'ultima, dette *trisdrucciole*, per es.: liberacelo, ma occorrono rarissimamente e non sono che verbi composti.

L'accento grave è meno sensibile dell'acuto e si può non tenerne conto nel ritmo; può anche cambiare di posto, e in una parola può esservene più d'uno, a seconda del numero delle sillabe.

Nelle parole tronche aventi più di due sillabe e in quelle piane o sdrucciole aventi più di tre sillabe, si ha sempre oltre l'acuto uno o due accenti gravi a seconda del numero delle sillabe: per es.: libertá, libèreró, ecc., ròndinélla, mòritúro, immàginóso, ecc., innùmerévole, ecc.

Riguardo poi al posto ove esso cada, si possono stabilire le seguenti norme:

a) L' accento grave, nelle parole derivate da un radicale di minor numero di sillabe, sta sulla sillaba su cui cadeva l'acuto nel radicale, purchè questa non sia immediatamente antecedente alla sillaba, sulla quale fu trasportato l'acuto; per es., da precípite deriva precìpitévole, dove l'accento grave si sente sopra la sillaba *-ci-*, che prima aveva l'acuto nel radicale, e che

[1]) A queste denominazioni corrispondono quelle della lingua greca: *proparossitono, parossitono, ossitono*, che talora si usano anche in italiano in luogo di *sdrucciolo, piano, tronco*.

precede di due sillabe quella su cui l'acuto fu trasportato, e parimente da lìbero: lìberaménte, da nùmero: innùmerévole, ecc.

b) Se la sillaba già accentata coll'acuto nel radicale rimane nel derivato immediatamente precedente a quella che porta l'acuto, allora l'accento grave si ritira di una sillaba, se c'è, verso il principio della parola; p. es.: da fratéllo deriva fràtellévole, dove il grave non sarà sopra la sillaba *-tel-*, che aveva l'acuto nel radicale e che ora precede quella coll'acuto nel derivato, ma sibbene sulla sillaba antecedente *-frà-*; e parimente da morire, mòritúro, da baléno, bàlenáre, ecc.

c) Se la parola ha più di una sillaba davanti a quella che nel radicale aveva l'acuto, il grave può portarsi anche sulla sillaba più lontana, e, a seconda dei casi, il senso della frase e il gusto del poeta ne indicheranno il posto più opportuno: p. es., in maravigliáre si potrà accentuare col grave o la prima sillaba màravigliáre o la seconda maràvigliáre, come suonerà meglio all'orecchio, come nei due versi:

Tánto maravigliár délla tua grázia
Purg. XIV, 14.

Non ti maravigliár s'io piángo, Tósco
Purg. XIV, 103.

d) L'accento grave è tanto più sensibile quanto è più lontano dall'acuto, per es., in mìseraménte, lànguidaménte, ecc., e ancora meglio se è preceduto da una sillaba atona, p. es., in impàvidaménte, o da due sillabe atone o considerate tali, p. es., in malincònicaménte.

Le parole più lunghe hanno più di un accento grave e rispetto alla sua collocazione si può notare, che esso tende a distribuirsi di due in due sillabe, p. es., in precìpitèvolménte, precìpitèvolìssimèvolménte. Dal che deriva che, se innanzi al grave c'è una sillaba sola, quella sta sempre senza accento, p. es.: platònicaménte; e se vi sono due sillabe, si possono

pure considerare tutte e due senza accento, p. es.: malincònicaménte; ma talora si può accentuare la prima, p. es.: fràtellèvolménte, e, ove occorra al ritmo, ma raramente e men bene, la seconda, p. es.: fratèllèvolménte.

Spesso nelle parole composte, nelle quali ciascuna voce componente rimanga inalterata, e sopra tutto negli avverbi in *-mente-*, si può conservare l'acuto senza indebolirlo in grave, anche nella prima voce, ma allora si pronunciano le due parole come separate, p. es., nei noti versi:

Con tre gole canína-ménte latra
Inf. VI, 14.

Che misuráta-ménte in core avvampa
Purg. VIII, 84.

Cotanto gloriósa-ménte accolto
Par. XI, 12.

Come possa l'accento grave cambiare talvolta di posto già vedemmo (*c*); ora osserveremo che talora si può perfino lasciarlo cadere, non tenendone conto nel ritmo, a motivo dell'accento della parola che precede, come l'orecchio finamente educato saprà rilevare caso per caso, nel contesto del verso. Infatti, se la parola precedente è tronca, quella che segue lascia cadere, se lo ha, il proprio grave iniziale, perchè la voce non sente più bisogno di fermarsi, anche per breve momento, come si fa sul grave; p. es., nei versi:

Poi vólto a mé: Per quél singulár grádo
Purg. VIII, 67.

Quál lodolétta che in áere si spázia
Par. XX, 73.

Così è germináto questo fióre
Par. XXXIII, 9.

le parole *singulár, lòdolétta, gèrmináto* non fanno sentire il proprio grave iniziale.

Se la voce precedente è piana, si può benissimo accentuare col grave la prima sillaba, e gli esempî sono numerosi;

Sott' ésso giòvanétti trïonfáro
Par. VI, 52.

Nell'áltra pìcciolétta lúce ríde
Par. X, 118.

Lìberaménte al dìmandár precorre
Par. XXX, 18.

Infine, se precede una parola sdrucciola, è necessario porre il grave sulla prima sillaba; p. es., nei versi:

Súrgono innùmerábili favílle
Par. XVIII, 101.

Jácopo Rùsticúcci, Arrigo e il Mósca
Inf. VI, 80.

Spírito incàrceráto ancor ti piáccia
Inf. XIII, 87.

Particolare osservazione richiedono quelle parole monosillabe, che nel discorso si appoggiano o sulla parola che precede, e diconsi allora *enclitiche*, o su quella che segue, e chiamansi *proclitiche*.

Della prima specie sono le particelle pronominali e avverbiali: *mi, ti, si, ci, vi, ne, lo, la, gli, le*, ecc.; della seconda gli articoli, le preposizioni e le congiunzioni monosillabe, e le enclitiche quando precedono la voce da cui dipendono; p. es.: mi disse invece di disse-mi.

Le regole, che governano le enclitiche e le proclitiche in italiano, sono presso che le stesse di quelle della lingua greca, e non è qui il luogo di prenderle in esame; solo è necessario por mente ad alcune norme indispensabili nella composizione del verso e sono le seguenti:

a) Le enclitiche e le proclitiche di regola non hanno alcun accento.

b) Le enclitiche si appoggiano bensì sulla parola precedente, ma non rigettano sopra di essa alcun accento; p. es.: áma-mi, prégo-vi, ecc. Se però la parola che precede è essa pure un'enclitica, allora vi gettano sopra un debole accento, che si può considerare come grave, e si possono scrivere tanto unite che staccate, p. es.: *tè-lo gliè-lo*, ecc.

c) Le proclitiche si appoggiano sulla parola che segue, ma non vi dànno nessun accento, p. es.: mi disse, la vita, ecc.; ma se la parola che segue, è essa pure una proclitica, esse si riuniscono e la prima serba un accento non molto forte, che si può considerare come grave, e a tal effetto bisogna che raddoppiamo la consonante iniziale della seconda proclitica, p. es.: *de-la, dèlla; a-la, àlla; ne-la, nèlla,* ecc.

Dalle quali norme deriva che l'accento ritmico non può di regola cadere su un'enclitica o una proclitica; solo raramente, quando il senso o l'armonia imitativa lo richiedano, possono anch'esse ricevere l'accento ritmico, nel che è suprema legge l'arte del poeta.

Come si vedrà meglio in seguito, nell'esame di ciascun verso, degli accenti ritmici altri sono principali, altri secondarî; i primi sulle arsi principali, i secondi su quelle secondarie. E come conclusione del lungo discorso sugli accenti, valgano le seguenti regole:

a) Nelle arsi principali l'accento ritmico deve coincidere con un accento acuto, o con un grave, ma dei più spiccati.

b) Nelle arsi secondarie l'accento ritmico può essere dato da un grave o anche da un acuto.

c) Le sillabe in tesi devono essere atone, o se è una sola, tutt'al più può avere il grave, purchè nell'arsi abbia l'acuto.

§ III. Della quantità.

Nella nostra lingua, come nelle altre moderne, non si ha più quella coscienza della quantità delle sillabe, che avevano gli antichi; per noi è lunga ogni sillaba accentata, brevi le altre. Ma è altresì innegabile che la quantità esiste anche da noi, perchè in nessuna lingua si può pronunciare una parola, assegnando l'egual durata di tempo a tutte le sillabe di cui è composta. E riesce facile dimostrarlo anche con una formola matematica. Infatti *a-mare* e *a-rare* avranno la prima

sillaba d' identica quantità, e sia $a = 1$; ma se prendiamo a considerare *an-dare,* quella consonante *n* che si deve pronunciare richiederà, per quanto piccola, una quantità di tempo che chiameremo x, onde $an = 1 + x$; e così in *can-tare* sarà $can = 1 + 2\,x$, in *trat-tare* $trat\text{-} = 1 + 3\,x$, in *strap-pare* $strap\text{-} = 1 + 4\,x$ e via dicendo [1]).

Ciò non ostante, nella teoria non si tien conto che dell'accento che cade sopra una data sillaba, non considerando il gruppo di consonanti di cui consta, e quindi il minore o maggior tempo che si richiede per pronunciarla. Che se talora il poeta nella pratica pon mente a questa diversità di misura, lo fa guidato dall'orecchio e dal gusto; è un segreto dell'arte, che nessuna regola può insegnare, se non lo suggerisce il senso del bello. Quanta differenza tra il verso:

Già le spade rispingon le spade
MANZONI, *Batt. di Maclodio.*

dove lo stesso gruppo di consonanti ripetendosi tre volte impaccia la pronuncia, ma dà un'armonia imitativa, e quelli rapidissimi:

Un corriere è salito in arcioni,
Prende un foglio, il ripone, s'avvia, ecc.!
MANZONI, *Batt. di Maclodio.*

Null'altro avremmo da aggiungere rispetto alla quantità; un'osservazione soltanto.

Siccome l'accento ritmico cade sempre sopra una sillaba accentata (di norma coll'acuto) e siccome ogni sillaba accentata è per noi lunga, così è ovvio che si potrà usare i segni della metrica classica, anche nella teoria dei versi italiani, segnando con - le sillabe su cui cade l'accento ritmico, e con ˘ quelle che ne sono prive, ossia con altre parole il segno - indicherà le sillabe in arsi, ˘ quelle in tesi.

---

[1]) Cfr. FRACCAROLI, *Teoria raz.* ecc. p. 17.

Il numero delle sillabe può essere modificato da alcune figure grammaticali, note sotto le denominazioni di *dieresi* e *sineresi, elisione* e *iato;* ma di queste, in causa della loro importanza, diremo appresso in apposito capitolo.

§ IV. **Dei piedi, dei membri e del verso.**

Nel ricercare l'essenza del ritmo che consta di due elementi, una battuta e un intervallo, noi chiamammo con tutti i moderni la percussione ritmica *arsi*, e l'intervallo, in cui l'*ictus* s'ammorza, *tesi;* ma osservammo insieme che gli antichi usavano queste due denominazioni in modo contrario, considerandole rispetto al battere il tempo col piede. Ora per questa stessa considerazione gli antichi dicevano *piede* ogni unità ritmica, e ancor oggi nello stesso senso, intendendosi per piede un ritmo semplice, composto di una battuta e d'un intervallo, ossia di un'arsi e di una tesi [1]).

Distinguonsi due categorie di ritmi: *ascendenti* e *discendenti.* Dicesi ritmo ascendente quando la sillaba accentata segue quella in tesi; ritmo discendente, quando la sillaba in arsi precede quella atona.

Veramente i trattatisti moderni non tengono più conto di questa differenza e considerano tutti i piedi come formanti una sola categoria, quella discendente; e la ragione è questa. La musica moderna comincia a contare le battute dall'arsi, e quindi le sillabe, che precedono la prima arsi, sono come fuori del ritmo e non si computano. Questo suono anticipato, che sta innanzi alla prima battuta, si chiama *anacrusi*; onde per *sillaba* o *sillabe in anacrusi* intendesi quella o quelle sillabe che precedono la prima arsi e non alterano la natura del ritmo.

Ciò non ostante in un trattato elementare qual'è il

[1]) Cfr. Zambaldi, *Metrica,* ecc., p. 76 e 100. — Fraccaroli, *Teoria,* ecc., p. 20 e seg.

nostro, gioverà alla chiarezza tener distinte le due categorie dei ritmi, il *discendente* e l'*ascendente*, pur ricordandoci che mentre il primo è un ritmo puro, l'altro è impuro e può ridursi al primo, considerando in anacrusi la sillaba o le sillabe precedenti la prima percussione.

Non essendovi generalmente, in italiano, parole accentate più in là della terz'ultima sillaba, e cadendo sempre nelle parole più lunghe un accento grave sulla sillaba che precede di una o due sedi l'acuto, ne consegue che nella nostra lingua ogni arsi non può sostenere più di una o due sillabe in tesi, onde avremo soltanto due specie di piedi veri e proprî, uno *dissillabo*, l'altro *trisillabo* per ogni categoria di ritmi. Conservando dunque, come sempre facciamo, le denominazioni della metrica classica, avremo:

Ritmi puri o discendenti:
  a) *trocheo* ⏑́ ⏑ p. es.: béllŏ, vérŏ, buónŏ, ecc.
  b) *dattilo* ⏑́ ⏑⏑ p. es.: vérgĭnĕ, ópĕrĕ, scrívĕrĕ, ecc.

Ritmi impuri o ascendenti:
  a) *giambo* ⏑ ⏑́ p. es.: vĭrtú, ămór, ăndó, ecc.
  b) *anapesto* ⏑⏑ ⏑́ p. es.: lĭbĕrtá, căntĕró, tĕmpŏrál. ecc.

Oltre a questi piedi semplici, vi sono pure dei piedi maggiori, i quali ammettono una suddivisione interna in più di un'arsi e di una tesi. Questi sono detti *piedi composti* o *metri*, perchè costituiscono una sola misura.

I piedi più rapidi, come il giambo e il trocheo [1]), sogliono unirsi a due a due, costituendo una maggiore unità ritmica, chiamata *dipodia*, e cioè:

Dipodia trocaica: ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ p. es.: Béll'Ĭtáliă.
Dipodia giambica: ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ p. es.: Ĭl prímo ămór.

---

[1]) Questi piedi si aggruppano cosi naturalmente a due a due, che si misurano sempre per dipodie; si dirà quindi *dimetro trocaico* per indicare un metro composto di due dipodie trocaiche, ossia di 4 trochei, *trimetro giambico* quello di tre dipodie giambiche, ossia di 6 giambi, *tetrametro giambico* quello di quattro dipodie, ossia di 8 giambi, ecc.

Possono però accoppiarsi anche il dattilo e l'anapesto, onde si avrà:

DIPODIA DATTILICA: ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ p. es.: Órrĭdă ténĕbrĕ.
DIPODIA ANAPESTICA: ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ p. es.: Pălpĭtándŏlĕ 'l sén.

Essendo la dipodia formata da due piedi semplici, congiunti insieme e costituenti una nuova e maggior unità ritmica, è necessario, perchè questa vi sia, una percussione principale, cioè è necessario che l'un piede stia all'altro nel rapporto di arsi e tesi; e perciò l'un piede avrà la percussione principale e l'altro una secondaria. Siccome poi nella nostra lingua l'accento più forte di una parola è sempre l'ultimo, d'onde deriva che la nostra poesia preferisce i ritmi ascendenti, così nel raggruppamento per dipodie, l'arsi principale sarà rappresentata dal secondo piede, e l'arsi più debole o secondaria cadrà sul primo piede; e alle volte questa si attenuerà o si sposterà, modificando, ma leggermente, il carattere del ritmo.

Così p. es. la dipodia trocaica dello schema discendente:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ Béll'Ĭtálĭa — quéll'Ălbánŏ

potrà ridursi per attenuazione a questo ascendente:

⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ŏpĕrósŏ — Chĕ bïŏndéggĭa

come vedremo nel quaternario e nell'ottonario.

La dipodia giambica dello schema ascendente:

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ Ĭl prímo ămór

potrà mutarsi per attenuazione in quest'altro pure ascendente:

⏑ ⏑ ⏑ ⏗ Dĭssĭpătór

oppure per trasposizione in questo misto di un trocheo e di un giambo:

⏗ ⏑ ⏑ ⏗ Bél căvăliér

come si vedrà nel quinario, che ha appunto o l'uno o l'altro dei tre schemi [1]).

Parimente avvengono modificazioni nelle dipodie dattiliche e anapestiche, che vedremo a suo luogo. Ora da queste altre modificazioni, come da quelle qui sopra indicate, risulta evidente che il dattilo e l'anapesto, il giambo e il trocheo, si possono fondere insieme e governare colle stesse leggi, onde si potrebbero distinguere nella nostra lingua due soli ritmi, ossia il *ritmo giambo-trocaico* e il *ritmo anapesto-dattilico*.

Una serie di piedi aggruppati sotto una percussione principale dicesi *membro*.

I membri, secondo il numero dei piedi semplici onde sono composti, prendono i nomi di *dipodie* se di 2, come abbiamo veduto, e inoltre di *tripodie* se di 3, *tetrapodie* se di 4, *pentapodie* se di 5, *esapodie* se di 6.

Il minore dei membri sarebbe la *dipodia trocaica;* siccome però vi si può modificare il posto delle arsi e delle tesi, così non vien considerato come un membro, ma come parte di un membro doppio, della *tetrapodia trocaica*, per es.:

Rőndĭnéllă ‖ péllĕgrínă

Sono invece veri e proprî membri la *dipodia dattilica:*

Ṍrrĭdă ténĕbră

e la *tripodia dattilica:*

Ṍrrĭda ĭncómbĕ lă ténĕbră

perchè sono serie ritmiche composte di due o di tre piedi, congiunti in un'unità ritmica, senza però che le arsi dei singoli piedi si spostino o cadano.

[1]) Dai cultori di metrica classica si osserverà di leggieri che lo schema ◡◡–́◡ della dipodia trocaica e l'altro ◡◡◡–́ di quella giambica, sono rispettivamente un *peonio terzo* e un *peonio quarto*; e così anche in altri casi successivi alcune modificazioni dei singoli piedi riusciranno a dare altri piedi classici. Ciò non ostante, per non intralciare con soverchie denominazioni, noi ci atterremo solo e sempre ai sopra indicati piedi.

I membri veri e proprî costituiscono di per sè stessi dei versi, e infatti la dipodia dattilica è un quinario:

Ŏrrĭdă tĕnĕbră

e la tripodia dattilica un novenario:

Ŏrrĭda ĭncŏmbĕ lă tĕnĕbră;

e una serie di dipodie o tripodie dattiliche è una serie di versi.

Anche la *tripodia trocaica* è pure un vero e proprio membro e alle volte un vero verso, p. es.:

Dŏlcĭ miĕi sŏspīrĭ,

benchè una delle sue arsi si possa, come vedremo, attenuare o sopprimere, non però spostarsi.

E simili osservazioni potremmo fare intorno agli altri membri; ma le vedremo a suo tempo, parlando di ciascuna specie di verso.

Qui osserveremo soltanto che la pentapodia si può considerare come la riunione di una tripodia con una dipodia o viceversa; e l'esapodia come formata da tre dipodie, meglio che da due tripodie, le quali, costituendo già di per sè due versi, meglio si possono accoppiare che fondere insieme.

Dopo quanto si è discorso intorno ai piedi e ai membri, risulta evidente che il *verso* [1]) non è che un sistema ritmico di piedi che termina con una pausa; e siccome in italiano l'accento ritmico coincide con quello grammaticale, si può dire che *il verso consiste in un determinato numero di piedi cogli accenti ritmici sopra determinate sedi.*

---

[1]) La parola *verso* dal lat. *versus* part. pass. di *vertere*, che vale rivolto, indicherebbe una riga di scrittura, dopo della quale si volta e si va a capo.

CAPITOLO SECONDO

Figure del verso.

§ 1. Della dieresi e della sineresi.

A ben misurare il verso è necessario conoscere alcune figure, che servono a contare le sillabe di cui esso consta; cominceremo a dire della *dieresi* e della *sineresi*.

Sillabando una sillaba, in cui entrino due vocali consecutive non separate da consonante, si può o pronunziarle assolutamente come una sillaba sola, p. es.: pie-de, ri-sie-de e simili; oppure pronunziarle così unite come distaccate, p. es.: ub-bi-dien-te o ub-bi-di-en-te.

Il fatto del pronunziare unite due vocali consecutive dicesi *sineresi* (*συνκίρεσις* da *συν-αιρὲω*); quello del profferirle staccate chiamasi *dieresi* (*διxίρετις* da *διx-αιρέω*), e questo distacco, in mezzo al verso, si suole indicare con un doppio puntino su una delle due vocali disgiunte, p. es.: ubbidïente, grazïoso, ecc.; il qual segno per metonimia si designa collo stesso nome del fatto, ossia dieresi.

La dieresi non è abbandonata interamente al gusto, e, diciamo anche, ai bisogni del poeta, perchè vi sono parole in cui le due vocali han da star unite per forza, e altre in cui devono star divise. A tal fine è d'uopo por mente all' origine delle parole, risalendo alla voce latina o alla forma popolare latina, che la scienza linguistica ricostruisce, d'onde esse discendono, per vedere se le due vocali italiane rappresentino realmente due vocali latine, o non siano piuttosto i succedanei di una sola vocale originaria, o una di esse non tenga luogo di qualche consonante caduta.

Hanno trattato dell'argomento con grande minuzia

ILARIO CASAROTTI [1]) e dietro a lui GIOVANNI BERENGO [2]), ma solo tenendosi entro confini prettamente letterarî, il che non basta.

FRANCESCO D'OVIDIO [3]) all'incontro in una preziosa memoria ha testè studiato il fenomeno, non solo col sussidio del gusto e dell'erudizione, ma bensì anche con quello della scienza glottologica, ed è riuscito a trovarne e descriverne le leggi con tanta chiarezza e precisione, che a noi non resta che far nostre le sue conclusioni, e qui compendiarle a beneficio degli studiosi, che non abbiano agio di ricorrere alla monografia originale.

La dieresi è assolutamente inammissibile nei seguenti casi:

I. In tutti i dittonghi *ie* e *uo*, che risalgono a un *e* e *o* brevi latine, p. es.: tiene *tĕnet*, ieri *hĕri*, riede *rĕdit*, piede *pĕdem*, buono *bŏnus*, uomo *hŏmo*, cuore *cŏr*, suono *sŏnus*, ecc., coi quali andranno i dittonghi italiani provenienti da *ae* latino, p. es.: cielo *caelum*, siepe *saepes*, ecc., e quelli derivati dalla formola *-arius:* p. es.: primiero, cavaliere, leggiero, visiera, volontieri, ecc.

II. In tutte le parole nelle quali l'*i* è un mero germoglio italiano ed è sottentrato a un *l* latino nei nessi *pl - bl - fl - cl - gl - tl -*, p. es.: pianta *planta*, Biagio *Blasius*, fiume *flumen*, chiaro *clarus*, ghianda *glanda*, esempio *exemplum*, ambiare *amb'lare ambulare*, gonfiare *conflare*, unghia *ung'la ungula* coppia *cop'la copula*, occhio *oc'lus oculus*, vecchio *vet'lus vetulus*, ecc. [4]). Veramente, alcune volte non

---

[1]) *Sopra la natura e l'uso dei dittonghi italiani*, trattato; Padova, 1813

[2]) *Della versificazione italiana;* Venezia, Antonelli, 1854, parte 1.ª p. 15-65.

[3]) *Dieresi e Sineresi nella poesia italiana*, Memoria letta alla R. Accademia di Scienze morali e politiche di Napoli, estr. dal vol. XXIV degli Atti; Napoli, tip. della R. Università, 1889.

[4]) Falso quindi è il verso del MANZONI nel *Natale*

E intorno a lui per l'ampïa

dove *ampia* è usato come sdrucciolo, mentre essendo da *amplus* non ammette dieresi.

sarà facile a chi è digiuno d'istituzioni glottologiche, trovare la base latina, a cui risalgono voci, quali: pioppo, fiaba, fiasco, chioma, piaggia, fiutare, fievole, pecchia, e simili, da *populus* per via del metatetico *plopus*, da *fabula flaba, vasculum vlascum, comula cloma, plaga plagea, flavitare flavtare, flebilis, apicula apicla*; ma in questi casi sarà di guida un buon dizionario etimologico, primo di tutti quello magistrale del DIEZ [1]), poi quello del KÖRTING [2]) e fino a un certo punto quello dello ZAMBALDI [3]).

III. In quelle parole nelle quali l'*i* e l'*u*, pure esistendo già nella voce originaria, latina o germanica, vi aveva valore di consonante, p. es.: obbietto, equo, acqua, propinquo, uguale, dileguo, lingua, pingue, sangue, guerra, ecc.; e parimenti in quelle voci che si conformarono alle precedenti, p. es.: guastare da *vastare*, uguanno da *hoc anno*, ecc.

IV. In quelle parole in cui l'*u*, pur essendo vera vocale in latino, divenne poi pretta consonante in italiano, p. es.: piacqui da *pla-cu-i*, nocqui da *no-cu-i*, ecc.; colle quali andranno quelle altre parole, in cui l'*o* classico divenne *u* italiano, p. es.: quagliare da *co-a-gula-re coag'lare*.

V. In tutte quelle parole in cui l'*i* è un puro segno grafico, che serve a indicare un suono particolare della consonante o delle consonanti antecedenti, ossia:

a) Quando *i* attiguo al nesso *sc-* indica la sibilante linguale, che il francese segna con *ch*, l'inglese *sh*, il tedesco *sch*, p. es.: lasciare, sciame, fascia, ascia, angoscia, uscio, poscia, biscia, roveseiare, svesciare, ecc., il qual suono ora risale a *x* lat., come in *laxare, examen;* ora a un gruppo *sk* cui seguiva un *i* vocale, come in *faskia, askia*; ora a *sti* + vocale,

---

[1]) *Etymologisches Wörterbuch der Romanischen Sprachen*, 5.ª ediz.; Bonn, Adolph Marcus, 1887.

[2]) *Lateinisch-romanisches Wörterbuch*; Paderborn, Ferd. Schoningh. 1891.

[3]) *Vocabolario etimologico italiano;* Città di Castello, Lapi, 1889.

come in *angustia, ostium, postea, bestia;* ora infine a *si* + voc., come in *reversiare, exversiare.*

b) Quando *i* attiguo al nesso *gl-* indica quel suono dell'*l*, che i francesi dicono rammollito e segnano con *il* o *ill*, lo spagnuolo con *ll* e il portoghese con *lh*, p. es.: figlio *filius*, paglia *palea*, taglia *talea*, speglio *spec'lum speculum,* puntiglio dallo spagnuolo puntillo, ecc.; insieme ai quali andranno gli esempî in cui l'*i* nel nesso *gn* indicava, come usavano gli antichi, la nasale *n* rammollita, p. es.: degnio, sognio, vignia, ecc.

c) Quando *i* attiguo a *c* e *g* indica il suono palatino di queste due consonanti, qualunque ne sia la fonte, sia che risalga a *j* lat. iniziale o mediano, p. es.: giovane *juvenis*, maggio *majus*, maggiore *majorem,* peggio *pejus,* peggiore *pejorem,* ecc. — oppure a *si* + voc. p. es.: bacio *basium*, cacio *caseus*, Biagio *Blasius,* fagiano *phasianus,* fagiuolo *faseolus,* cagione *oc-casionem,* pigione *pensionem,* pigiare *pinsiare,* parmigiano *parmensianus,* ecc. — oppure a *di* + voc. p. es.: giorno *diurnus,* raggio *radius,* meriggio *meridies,* l'arcaico inveggia *invidia,* veggio *video,* uggia uggioso *odia odiosus*, ecc. — oppure a *ti* + voc. p. es.: pregio *pretium,* palagio *palatium*, servigio *servitium*, ragione *rationem*, goccia *guttea,* succiare *suctiare,* cacciare *captiare,* conciare *comptiare,* squarciare *exquartiare,* stracciare *extractiare*, ecc. — oppure a *vi* o *bi* o *pi* + voc. per es.: pioggia *pluvia,* alleggiare *adleviare,* piccione *pipionem*, deggio *debeo,* cangiare *cambiare*, ecc. — oppure finalmente risalga a *ci* o *gi* + voc., e in italiano sia avvenuta una alterazione fonetica, che si manifesta di norma col raddoppiamento del *c* o *g* [1]), p. es.: faccia *facies*, saggio *exagium*, faggio *fageus,* piaggia *plagea,* fuggia *fugiat,* ecc., coi quali

[1]) Talora il doppio *c* può risalire al latino stesso, p. es. Accio, Siccio e simili, nei quali verrebbe in campo la possibilità della dieresi, come latinismi, che considereremo fra poco

andranno le voci venuteci per la trafila francese e provenzale, quali: viaggio, vantaggio, ecc., e i verbi in-eggiare; o risalga a *ci* o *gi* + voc. iniziale o mediano preceduto da consonante, o a semplice *c* palatino preceduto da consonante, p. es.: ciò *ecce-hoc,* oncia *uncea,* lancia *lancea,* orcio *urceus,* calcio *calcem,* sorcio *soricem,* pancia *panticem* e simili.

VI. In quelle parole in cui l'*i,* originariamente preceduto da *b p v* o *m,* si conserva in italiano, ma in quanto è mera consonante raddoppia le consonanti stesse, ove non siano precedute da altra consonante, p. es.: rabbia *rabies,* scabbia *scabies,* labbia *labia,* dubbio *dubium,* abbia *habeat,* Trebbia *Trebia;* sappia *sapiam,* Appio *Apium,* oppio *opium,* seppia *sepia,* l'antiquato pippione *pipionem,* storpiare d'onde per metatesi stroppiare *exturpiare;* trebbio *trivium,* Gubbio e Agobbio *Iguvium,* gabbia *cavea,* nibbio *milvius;* vendemmia *vindemia,* bestemmia *blasphemia,* scimmia *simia,* ecc. [1]), con cui andranno commiato *commeatus* e mummia, risparmiare, cuffia ed epitaffio.

VII. Finalmente in quelle voci in cui il *ri* + voc. del latino si riduce in italiano a semplice *j* o *i* che, comunque si scriva, è sempre consonante, p. es.: librajo *librarius,* notajo *notarius* e simili colla formola-*arius;* filatojo *filatorium* e simili colla formola-*orium;* cuojo *corium,* muojo *morior,* foja *furia,* bujo *burreus,* vajo *varius,* pajo *pareo,* ajuola *areola,* ecc., coi quali mandiamo i francesismi noja e gioja e i latinismi Troja, Cajo, boja, rejetto [2]).

Riassunti così i casi in cui è assolutamente obbligatoria la sineresi, vediamo ora quelli che sono capaci di dieresi.

In generale la dieresi sarà possibile in quelle voci

---

[1]) Anche il doppio *m* può essere già nel latino, p. es. Ammiano, Simmia, Remmio, i quali entrano in ischiera cogli altri latinismi capaci di dieresi, che vedremo più innanzi.

[2]) Se assurda sarebbe la dieresi in *noja, gioja, bujo,* ecc. quasi fossero

di origine dotta, come sogliono chiamarsi, le quali quantunque entrate poi nel linguaggio comune, non hanno subita alcuna alterazione e hanno conservata la forma latina.

Di siffatte parole capaci di dieresi si possono distinguere due classi: 1.ª quella in cui delle due vocali separabili la prima è un *i;* 2.ª quella in cui delle due dette vocali la prima è un *u*.

Rispetto alla prima classe sono da notarsi tre casi:

I. Quando l'*i* non ha intaccato per nulla la consonante o il nesso di consonanti precedenti, e allora gli esempì si possono distribuire in diversi gruppi, corrispondenti a quelli di formazione popolare veduti al n. V, e cioè: — *a*) se il nesso di consonanti è *sc*- o *st*-: conscio, scienza, coscienza, ecc.; o angustia, ostia, bestia, molestia, modestia, questione, cristiano, celestiale, ecc. — *b*) se la consonante è *l* o *n,* semplice o geminata: Anglia, pallio, Italia, vigilia, olio, Giulio, balia, esilio, solio (e non esiglio e soglio che sono popolari e non ammettono dieresi), ecc.; Sannio, decennio, genio, insania, smania, minio, demonio, testimonio, infortunio, opinione, pania, conio, ecc. — *c*) se è *s*: Asia, Sionne, visione, ansia, pensione, apprensione, comprensione, riprensione, passione, confessione, Cassio, conversione, ecc.; o *d:* diurno, diavolo, radioso, meridiano, invidia, odio, studio, mediocre, rimedio, dispendio, verecondia, ecc.;

---

no-i-a, ecc., non più naturale sarebbe ridurli per sineresi a un monosillabo; onde non da imitarsi, anzi da riprovarsi, i noti versi:

Ella ha di molte gioie 'n una cassetta
LORENZO DE MEDICI, *Nencia,* st. 40.

Ben sigillati al bujo chiudersi in seno
BUONARROTI, *Fiera*, giorn. I, att. 1, sc. 2.

Noje le facezie e le novelle spandi
PARINI, *Caduta.*

ne' quali *gioje, bujo, noje* son fatti, con sineresi, monosillabi. Cfr. CASAROTTI, op. cit., p. 23.

o *t* o *c:* vizio, ozio, tristizia, grazia, sustanzia, pazienza, orazione, lezione, corruzione, intenzione, grazioso, prezioso, saziare, tiara, Antiochia, sacrifizio, uffizio, annunciare e annunziare, sozio e socio, straziare, ecc.; o *v*, *b*, *p:* diluvio, pluviale, alleviare, Fabio, Columbia, sapiente, ecc; o infine *c* o *g*: fallacia, audacia, specie, superficie, contagio, egregio, collegio, privilegio, vestigio, rifugio, effigie, regione, religione, Ciassare, concione, provincia, Marcio, ecc.

II. Quando l'*i* non ha modificata la consonante cui è attiguo e non la raddoppia nemmeno, onde i pretti latinismi corrispondenti ai varî gruppi del n. VI, e cioè: *a*) connubio, Arabia, Libia, anfibio; copia, inopia, Etiopia, principio, presepio, Scipione; e rabia, scabia, dubio, superbia, suburbio, ecc. — *b*) trivio, impervio, Nevio, ovvio, Milvio, ecc. — *c*) infamia, encomio, Eufemio, premio, alchímia, scimia, ecc.

III. Quando l'*i* si conserva intatto nelle formole latine *-ario -orio* e simili, p. es., in primario, Purgatorio, furia, vario, materia, imperio, martirio, delirio, ecc., e in aria da aira per aere.

Rispetto alla seconda classe, cioè quella in cui delle due vocali la prima è un *u*, basti notare che le parole sono esse pure meri latinismi, come appare dagli esempî: ambiguo, esiguo, cospicuo, Capua, assiduo, perpetuo, tenue, continuo, ecc.; e mansueto, impetuoso, persuaso, arguire, ruina, duello, ecc.

Ora in tutti gli esempî di queste sopra descritte classi di voci suscettive di dieresi, bisogna badare se le due vocali separabili siano accentate o no, e quale sede abbiano nella parola, e inoltre quale posto occupi la parola stessa nel verso, poichè a seconda dei casi sarà preferibile o no la dieresi.

Per gli esempî della prima classe, cioè con *i* per prima vocale, valgono le seguenti norme:

a) Se ambedue le vocali sono atone e in fine della parola e questa si trova in fin di verso, sta meglio considerare la parola come avente la dieresi, e però farla sdrucciola, p. es.: Itálïa génïo pátrïa, ecc.; ma se la parola è in principio o in mezzo del verso, si usa farla piana, cioè colla sineresi, per esempio nel verso:

Italia mia, benchè il parlar sia indarno
PETRARCA, *Italia mia.*

la voce Italia vale tre sillabe.

Per rara eccezione si trovano fatte sdrucciole nell'interno del verso, ma talora con mirabile effetto, come ognuno che abbia senso del bello può notare nei danteschi:

Di quella nobil patrïa natío
Inf., X, 26.

Marzïa piacque tanto agli occhi miei
Purg., I, 79.

Siccome quando Marsïa traesti
Par., I, 20.

e nella celebre terzina:

Come ne' plenilunïi sereni
Trivïa ride fra le ninfe eterne
Che dipingono il ciel per tutti i seni
Par., XXIII, 25-27

b) Se è accentata la vocale che segue l'*i*, e il nesso vocalico è nel corpo della parola, allora si preferisce la dieresi, qualunque sia il posto che la parola occupi nel verso, p. es.: questïone, cristïano, celestïale, grazïoso, passïone e simili. Dante tre volte sulle quattro che usò celestiale, fece la dieresi:

Celestïal, giacer dall'altra parte
Purg., XII, 29.

Dalla celestïal c'ha men salita
Par., IV, 39.

Come mosser gli astor celestïali
Purg., VIII, 104.

e invece:

Da poppa stava il cele*stial* nocchiero
Purg., II, 43.

Così:

O animal grazïoso e benigno
Inf., V, 88.

Grazïoso mi fia se mi contenti
Par., III, 40.

di contro a:

Ditemi, chè mi fia gra*zio*so e caro
Purg., XIII, 91.

Per gli esempî della seconda classe, cioè con *u* per prima vocale, valgano queste norme:

a) Se ambedue le vocali sono atone e in fin di parola e questa si trova in fine di verso, si fa sempre sdrucciola usando la dieresi, p. es.: ambigüo, tenüe, continüo, perpetüo e simili; e se è nel corpo del verso si può farla piana, ma dai migliori si preferisce lo sdrucciolo, così di contro a esempî, quali:

E forse è ver ch' una conti*nua* sponda
TASSO, *Gerus. lib.*, XV, 22.

E più te*nui* le membra, essa la mente
LEOPARDI, *Aspasia.*

si ha Dante che non usò parole dello stesso tipo che colla dieresi, anche nel corpo del verso, salvo qualche raro luogo di dubbia lezione nel Paradiso.

b) Se è accentata la vocale che segue l'*u*, e il nesso vocalico è nel corpo della parola, allora pare obbligatoria la dieresi, tanto che non si suol nemmeno indicarla, qualunque posto occupi la parola nel verso, p. es.: mansuëto, impetüoso, ruïna, duëllo, e simili, come nei versi:

Impetuöso per gli avversi ardori
Inf., IX, 68

Ben la ruïna e diedemi di piglio
Inf., XXIV, 24.

Sono pure capaci di dieresi le voci in cui delle due vocali separabili la prima sia un *e* o un *a*; e anche qui

se le due vocali sono atone e in fine di parola, per es.: etéreo, aúreo, róseo, niveo, empireo, Téseo, bórea, prónao, Nausicaa e simili, quando la parola sarà alla fine del verso, si userà sempre con dieresi come nel verso:

Dalle magioni eterëe
MANZONI, *Natale.*

Ma nel mezzo del verso, potrà farsi ora piana con sineresi, come nel verso:

Purpur*ea* veste di ceru*leo* lembo
PETRARCA, *Canzoniere,* I, son. 133.

ora sdrucciola con dieresi, come in quest'altri:

Ad una gran marmorëa colonna
PETRARCA, *Spirto gentil.*

Sparse per la funerëa campagna
FOSCOLO, *Sepolcri.*

Se l'*a* e l'*e* portano l'accento e sono seguite da *u*, cioè nei dittonghi *áu*, *éu*, p. es., in aura, lauro, cauto, Centauro, pausa, fausto, flauto, laude, neutro, Euro, Teucro, Zeusi, feudo, ecc., di norma si usa la sineresi, specialmente nel corpo del verso, come nei versi:

Fuor della queta nell'*au*ra che trema
Inf., IV, 150.

Greci che già di l*au*ro ornar la fronte
Purg., XXII, 108.

E *Zeu*si e gli altri che a que' tempi foro
ARIOSTO, *Orlando,* XXXIII, 1.

Però non mancano esempì in cui siffatte voci appaiono colla dieresi e non solo in fin di verso, ma ancora dentro del verso, come in questi:

D'Aüno montanar dell'Appennino
CARO, *Eneide,* XI.

Lïuti e molle il flaüto si duole
FOSCOLO, *Grazie,* II, 142.

ed altri esempì vedi nel cit. trattato del CASAROTTI, pag. 62.

Che se i detti dittonghi sono fuor d'accento, allora pare da preferirsi la dieresi, p. es.: aürora, aügurio, Faüstina, illaüdabil, Eünoé e simili, come nei versi:

Pur Faüstina il fa qui star a segno.
PETRARCA, *Trionf. Am.* I, 102.

Natura, illaüdabil meraviglia
LEOPARDI, *Sopra un basso ril. sepolcr.*

Eünoé si chiama e non adopra
Purg., XXVIII, 131.

Segno arrecò d'instaürata speme [1]
LEOPARDI, *Inno ai Patriarchi.*

Obbligatoria è la dieresi, tanto che pare nemmeno necessario di indicarla coi due puntini, quando all'*a*, all'*e* o all'*o* segue una vocale accentata, sia che le due vocali siano a contatto fin dall'origine, p. es., in aéreo, aónio, Aósta, beáto, creáre, oceáno, geómetra, leóne, teólogo, Beózia, Eólio, boáto, coárta, soáve, poéta, Esaú, creó, Eunoé, Gelboé e simili; sia che il contatto lo si debba a caduta di una consonante primitiva, p. es., in maéstro, paése, saétta, guaína, aíta, paúra, paóne, aómbra, reále, beóne, reína, proéggia e simili. Ma se il nesso vocalico va fuori d'accento, o nei derivati o per trasposizione dell'accento, allora può ammettersi la sineresi, p. es.: sciau-ra-to da scia-ú-ra, come nel verso:

---

[1]) Altri ascrivono a questa serie di esempi, versi quali:

Ma vedi *Eu*noé che là deriva
Purg., XXXIII, 127.

Di che si vede *Eu*ropa rivestire
Par., XII, 48.

Sul nome *au*guroso d'un tal die
BUONARROTI.

La rosata *Au*rora allor che il giorno
FIRENZUOLA.

e simili, sciogliendovi colla dieresi i dittonghi *au* ed *eu*, ma si potrebbe ragionevolmente pensare che piuttosto non vi abbia luogo l'elisione, come si vedrà a suo luogo.

Questi *sciau*rati che mai non fur vivi
Inf., III, 64.

e geo-mé-tra invece di ge-ó-me-tra pure di Dante:

Qual' è 'l *geo*métra che tutto s'affige
Par., XXXIII, 133.

e pau-ro-so da pa-u-ra, ecc.; e Bea-tri-ce è anche qualche volta in Dante allato a Be-a-tri-ce più comunemente usato.

Insieme coi casi or ora discorsi andranno quei nessi vocalici incomincianti con *i*, nei quali questo *i* è la degenerazione di un'altra vocale che faceva sicuramente sillaba da sè, come p. es.: niuno, niente, lione, liuto e simili; oppure ha qualche altra ragione d'autonomia, come p. es., in chiunque, meriare, caporione, piuolo, desiare, desioso, viale, viaggio, viatore, fiata, espiare, viola, violare, violento, ecc., i quali tutti preferiscono la dieresi, benchè non manchi qualche eccezione non ispregevole, in cui si è preferita la sineresi, e vedine gli esempî nell'op. cit. del d'Ovidio, pag. 52 seg.

Se due o più vocali, qualunque esse siano, sono alla fine di una parola, e di esse vocali è accentata la prima, allora nel corpo del verso le due vocali si considerano come formanti una sillaba sola, quasi che l'ultima vocale non contasse per nulla; invece in fine di verso formano sempre due sillabe, senza che vi si segni la dieresi. Tali sono: mio, pio, pia, sia, fia, via, io, obblio, tuo, suo, fui, lui, colui, miei, tuoi, figliuoi, stai, mai, poi, dicea, reo, ahi, ohi e simili: onde nei versi:

L'anima *mia* che con la *sua* persona
Purg., II, 110.

Benignamente *fui* da *lui* ricolto
Purg., II, 102.

Nel viso a' *miei figliuoi* senza far motto
Inf., XXXIII, 48.

Non per Ti*feo* ma per nascente solfo
Par., VIII, 70.

le parole mia, sua, fui, lui, miei contano una sillaba, e figliuoi, Tifeo due; mentre invece nei versi:

Siede la terra dove nata *fuï*
Inf., V, 97.

A lagrimar mi fanno tristo e *pïo*
Inf., V, 117.

e si potrebbero moltiplicare gli esempi, fui e pio valgono due sillabe.

Qualche rara eccezione occorre, ma non bella nè da imitarsi, come p. es. nei versi:

Nè quella Rodopëa che delusa
Par., IX, 100.

O diva Pegasëa che gli ingegni
Par., XVIII, 82.

Così fec'ïo poi che mi provvide
Par., XXVIII, 85.

Qual'è colüi che sognando vede
Par., XXXIII, 58.

Che se le parole del tipo di cui si discorre, hanno attigua alla vocale accentata non solo un'altra vocale, ma ancora un'altra sillaba atona, allora esse parole di norma si usano con sineresi nel mezzo del verso, come fossero piane e con dieresi in fine, come fossero sdrucciole. Tali sono: espíano, Príamo, síano, síasi, invíano, obblíano, dáino, láido, záino, dicéano, áere, Éolo, Tróade, Euríalo, Briséide, Páolo, eróico, gratúito, ecc. come p. es. nei versi:

Quando nell'*ae*re aperto ti solvesti
Purg., XXXI, 145.

Quale allodetta che in *ae*re si spazia
Par., XX, 73

Sola se*dea*si in sulla terra vera
Purg., XXXII, 94.

D'anime che mo*vie*no i piè ver noi
Purg., III, 59.

Ma conve*nia*si a quella pietra scema
Par., XVI, 145.

Ma riprendendo lei di *lai*de colpe
Purg., XXXII, 121.

Eu*ria*lo e Turno e Niso di ferute
Inf., I, 108.

Pensa che Pietro e *Pao*lo che moriro
Par., XVIII, 131.

Qualche eccezione ancora qui, p. es.:

Io non Enea io non Paölo sono
Inf., II, 32.

Quand'Eölo scirocco fuor discioglie
Purg., XXVIII, 21.

Di gratuïto lume il sommo bene
Par., XIV, 47.

e altri esempî vedi nell'op. cit. del d'Ovidio, p. 38.

Come conclusione noteremo che, esclusi i casi annoverati in cui è inammissibile la dieresi e quelli in cui è obbligatoria, per tutti gli altri che ne sono capaci non può stabilirsi un rigido precetto grammaticale, perchè ora sarà semplicemente lecita, ora raccomandabile, e il poeta dovrà sceglierla o no, non guidato soltanto dalla grammatica, ma altresì dall'opportunità del senso, dall'armonia, insomma da tutti quegli scaltrimenti dello stile che formano l'artista.

Dei notevoli esempî addotti dal D'Ovidio nell'op. cit. pagina 52 e seg. a dimostrare qual partito possa trarre il poeta dalla diversa misura di una parola, riferisco questo bellissimo dell'Ariosto « nella *Cassaria*, dove il servo Fulcio avverte il padrone così:

...... dicono
Che 'l barro è in casa tua e di tua scienzia
Questo giunto ordinò.
— Di mia scïenzia?

risponde Crisobolo, con quello strascico ch'è naturale in chi ripete, con interrogazione di sorpresa, l'accusa che s'è sentita muovere: un quissimile dell'*io* e del *me* di don Abbondio, quando fu fatto chiamare dal Cardinale ».

§ 11. Dell'elisione e dell'iato.

Quando nel corpo del verso si incontrino due parole, la prima delle quali finisca e l'altra cominci per vocale, avviene una specie di contrazione tra le due vocali consecutive, che dicesi comunemente *elisione*. Ma siccome questa contrazione può accadere in due modi, sarà meglio tener distinti i due casi. Con maggior esattezza pertanto si avrà vera e propria *elisione*, quando la prima delle due vocali si perda quasi del tutto per suono, venendo come assorbita dalla seconda, in modo che anche sostituendovi l'apostrofo, non si abbia quasi differenza nel ritmo; così p. es. nel verso:

Amor *che a* cor gentil retto *s' ap*prende
Inf. V, 100.

si ha elisione tra l'*e* e l'*a*, perchè l'*e*, assorbito dall'*a* non si sente quasi, e anche quando si sostituisse all'*e* l'apostrofo, come già all'*i* del *si* innanzi ad *apprende*, non si altererebbe in alcun modo il ritmo.

Si avrà all'incontro il fatto, che propriamente dicesi *sinalefe*, quando tutte e due le vocali si riuniscano insieme, formando una specie di dittongo, di cui rimangano distinti gli elementi, in modo che ne risulti un andamento meno rapido nel ritmo; il che si nota in ispecie quando la seconda delle vocali porti l'accento ritmico [1]). Così p. e. nel verso:

Liete piante ver*di ér*be e limpi*de ác*que

tra *verdi* ed *erbe* e tra *limpide* e *acque* avviene una fusione differente della semplice elisione, perchè se si usasse l'apostrofo;

Liete piante verd' érbe e limpid' ácque

ognuno si accorgerebbe d' una maggiore rapidità del ritmo. Che se il verso lo mutassimo in quest'altro:

Liete pian*te er*be verdi e limpi*de ác*que

---

1) Cfr. FRACCAROLI, *Teoria* cit., p. 19, e BERENGO, op. cit. p. 65-76.

tra *piante* ed *erbe* si avrà l'elisione, perchè *erbe* non ha più l'accento ritmico, mentre si avrà ancora la sinalefe tra *limpide* e *acque*.

L'elisione può effettuarsi più volte in uno stesso verso, come p. es.:

> Amor *che a* nul*lo a*mat*o a*mar perdona
> *Inf.* V, 103
>
> Bion*do era e* bel*lo e* di genti*le as*petto
> *Purg.* III, 107.

Il fatto contrario all'elisione e alla sinalefe, ossia la divisione di due vocali, l'una finale e l'altra iniziale di due parole consecutive nel verso, dicesi *dialefe*; e questo incontro di vocali, costringendo a tenere aperta la bocca e cagionando un ritardo o una specie di vuoto, dicesi *iato*.

Ad evitare l'iato, di regola l'elisione è obbligatoria; però è lasciata all'arbitrio del poeta in alcuni casi che esamineremo partitamente.

Quando una delle due vocali consecutive o ambedue hanno l'accento tonico, si preferisce la dialefe, come p. es. nei versi:

> L*à* | *ón*de invidia prima dipartilla
> *Inf.* I, 111.
>
> E tu che se' co*stì* | *à*nima viva
> *Inf.* III.
>
> A *che* | *e* come concedette amore
> *Inf.* V, 1 9.
>
> E poi che al tutto si sen*tì* | *a* giuoco
> *Inf.* XVII, 102
>
> Veramente a co*sì* | *al*to sospetto
> *Purg.* VI, 43.
>
> Che fece *me* | *a* *me* | *u*scir di mente.
> *Purg.* VIII, 14.
>
> Sar*à* | *ora* materia del mio canto.
> *Par.* I, 12.

Però alcune volte si usa l'elisione, come in queste altre:

> Galeotto *fu il* libro e chi lo scrisse
> *Inf.* V, 137.

Nell'ora che non *può il* calor diurno,
Purg. XIX, 1.

dove è da notare che è l'*i* dell'articolo che resta eliso; e l'elisione pare normale, quando la seconda vocale è il verbo *è*:

Qui*vi è* la sua città | e l' alto seggio,
Inf. I, 128.

Gridando que*sti è* desso e non favella
Inf. XXVII, 96.

Mes*so è* che viene ad invitar ch'uom saglia
Purg. XV, 30.

Nel mio pensier dicea: Che co*sa è* questa?
Purg. XXIX, 21.

Al qua*le è* fatta la toccata norma
Par. I, 108.

ecc., a meno che non abbia l'accento anche la precedente parola, come:

O Virgilio, Virgilio, *chi* | *è* questa?
Purg. XIX, 28.

Quando tra le due vocali si trova un monosillabo, come la copulativa *e,* il verbo *è* e simili formati da una vocale, si usa fonderle tutte e tre coll' elisione, se la prima è fuor d'accento, come p. es. nei versi:

La gente nuo*va e i* subiti guadagni
Inf. XVI, 73.

Innanzi che lasciassi il pap*po e il* dindi
Purg. XI, 105.

Le don*ne e i* cavalier gli affanni e gli agi
Purg. XIV, 100.

Per questo l' Evangel*io e i* Dottor magni
Par. IX. 133.

A questo intende il pa*pa e i* cardinali
Par. IX, 136.

Ma se vi cade l' accento, si suole tener staccata la prima sillaba e fondere insieme soltanto le altre due vocali, come nei versi:

Che uscir dovea di lui | e il *chi* | *e il* quale
Inf. II, 18.

Pur me pur *me* | *e il* lume ch'era rotto
Purg. V, 9

Che avete *tu* | *e il* tuo padre sofferto
Purg. VI, 103.

Tra 'l *Po* | *e il* monte e la marina e il Reno
Purg. XIV, 92.

e come in quest'altro:

Ch'io dis*si:* | *O E*lïós che si gli addobbi
Par. XIV, 96.

dove veramente sull'*i* non cade accento, ma la sillaba è distaccata fortemente dalla seguente dalla pausa dei due punti.

Quando si incontrano tre vocali, delle quali due appartengano alla parola precedente, e di queste due vocali la prima sia accentata in modo da dar luogo alla sineresi, allora si usa di norma la dialefe, come nei versi:

L'amico *mío* | *e* non della ventura
Inf. II, 61.

Amor condusse *noi* | *ad* una morte
Inf. V, 106.

Far di co*stui* | *al*le fangose genti
Inf. VIII, 59.

E dimostrar l'inferno a *lui* | *in*tendo
Inf. XXIX. 96.

Perch'*io* | *a*vanti intento l'occhio sbarro
Inf. VIII, 66

Che la diritta *via* | *e*ra smarrita
Inf. I. 3.

Miserere di me gri*dai* | *a* lui
Inf. I, 65.

Che buoni e *rei* | amori accoglie e viglia
Purg. XVIII, 66.

e via dicendo. Molto raramente si ha invece l'elisione, come nei versi:

Poi | *al*la bella donna tor*nai il* viso
Purg. XXVIII, 148.

Io mi volsi ver *lui* | *e* guar*dai il* fiso
Purg. III, 106.

dove però è a notare che l'*i* di *il* preceduto da un altro *i*, scompare affatto nella pronuncia.

Se delle tre vocali consecutive, le prime due sono fuor d'accento, allora si preferisce l'elisione, come nei versi:

Punse Marsi*lia e* poi corse in Ispagna
Purg. XXVIII, 102.

Di render gra*zie al* tuo dolce vapore
Pur. XI, 6.

Fan sacrifi*cio a* te, cantando osanna
Purg. XI, 11.

e non è da imitarsi la dialefe come nel verso:

Tre fu*rie* | *in*fernal di sangue tinte
Inf. IX, 38.

Se delle tre vocali consecutive due appartengono alla parola seguente, siano coll'accento o no, si ha un caso e l'altro, come nei versi:

Perchè se del veni*re io* m'abbandono
Inf. II, 34.

Ben si dee lo*ro ai*tar lavar le note
Purg. XI, 34.

Ma ve*di* | *Eu*noé che là deriva
Purg. XXXIII, 127.

Innanzi ad es*se* | *Eu*fratés e Tigri
Purg. XXXIII, 112.

Che riceve *da* | *Eu*ro maggior briga
Par. VIII, 69.

Quando infine tra due parole, di cui una finisca con una o due vocali, e l'altra cominci con vocale, cadano una o due vocali formanti un monosillabo, allora si evita l'elisione in entrambi gli incontri, come p. e.:

Venendo *qui* | *é* | *af*fannata tanto
Purg. II, 111.

Venimmo a *lei*: | *O* | *a*nima lombarda
Purg. VI, 61.

Tal tor*nai* | *io* | *e* vidi quella pia
Purg. XXXII, 82.

Ho | *io* | *il* braccio a tal mestier disciolto
Inf. XXX. 106.

§ III. **Delle altre figure metriche.**

Altre figure metriche, di cui si deve tener conto nella composizione del verso, sono l'*aferesi* la *sincope* e l'*apocope*, che diminuiscono il numero delle sillabe; la *protesi* l' *epentesi* e la *paragoge* che l'aumentano, e infine la *diastole* e la *sistole*, che modificano l'accento.

Dicesi *aferesi*, gr. ἀφ-αίρεσις da ἀπό-αἱρέω, la caduta di una sillaba in principio della parola, come p. e.: *rena* da arena, *stremo* da estremo, *verno* da inverno, *state* da estate, *limosina* da elemosina, *nimico* da inimico, *stesso* da istesso, ecc., p. e.:

Veder mi parve un tal *dificio* allotta
Inf. XXXIV, 7.

Per ben dolermi prima ch' allo *stremo*
Purg. XXVI, 91.

Chiamasi *sincope*, gr. συγκοπή da σύν-κόπτω, la caduta di una sillaba nel mezzo della parola, come p. e.: *opra* da opera, *dritto* da diritto, *incarco* da incarico, *spirto* o *spiro* da spirito, *biasmo* da biasimo, *medesmo* da medesimo, *orrevole* da onorevole con assimilazione di *n*'-*r* in *rr*, *alma* da anima con dissimilazione di *n*'-*m* in *lm*, ecc.:

Si che d'*onrata* impresa lo rivolve
Inf. II, 47.

Quivi soavemente spose il *carco*
Inf. XIX, 130.

Altri esempî di sincope sono le voci poetiche *martiro martoro matera cerco avversaro pane*, ecc., per martirio martorio materia cerchio avversario panie; la desinenza dell'imperfetto in *-ea -eano*, *-ia -iano*, invece di -eva -evano -iva e -ivano, e *-ei* per *-evi*, come *potei*

avei solei, per potevi avevi solevi, ora non più in uso, mentre lo sono ancora *deo dei dee bee béono*, ecc., per devo devi deve beve bevono, ecc.; e ancora *denno fenno ponno,* per devono fecero possono; *fei festi femmo fessi*, per feci facesti facemmo facessi, ecc.; *quai rai cotai quei bei,* ecc., per quali raggi cotali quelli belli, ecc.; *eramo* per eravamo; e le desinenze del perfetto *-arno -erno -irno*, invece di *-arono -erono -irono*, p. e., *fondarno dierno* per fondarono e diedero, ecc.; e *fere lambe garra,* ecc., per ferisce lambisce garrisce, p. e.:

Dicendo: Vedi là 'l nostro *avversaro*
Purg. VIII, 95.

Sotto la pioggia dell'aspro *martiro*
Inf. XVI, 6.

Cercate intorno le bollenti *pane*
Inf. XXI, 124.

Non *dovei* tu i *figliuoi* porre a tal croce.
Inf. XXXIII, 87.

Lo maggior don che Dio per sua larghezza
Fesse creando
Par. V, 20.

Qui li trovai e più volta non *dierno*
Inf. XXX, 94.

Purchè mia coscienza non mi *garra*
Inf XV, 92.

Dicesi *apocope*, gr. ἀποκοπή da ἀποκόπτω, la caduta di una sillaba in fine della parola, come p. e., *fè* per fede, *mercè* per mercede, *piè* per piede, *po'* per poco, *me'* per meglio, *diè* per diede, *gua'* per guarda, *ve'* per vedi, *to'* per togli e simili. Esempî di apocope ormai fissi nella lingua sono le parole terminanti in *-tà -tù*, che hanno perduta l'ultima sillaba *-te* o *-de*, come p. e.: *città virtù gioventù,* ecc.

Apocopi poetiche all'incontro sono: *amaro potero sentiro,* ecc., per amarono poterono sentirono, ecc.; *furo fero diero* per furono ferono = fecero dierono = diedero; e ancora *amar poter udìr fur* ecc., per amare potere udire furo, ecc., e *sol bel suon gentil,* ecc., per sole bello suono gentile, ecc.

Dicesi *protesi*, gr. πρόθεσις da πρό-τίθημι, l'aggiunta di una sillaba in principio della parola, come p. e.: *iscritto* da scritto, *addimandare*, *dipartire*, *dipartita* e simili, p. e.:

> A *disbramarsi* la decenne sete
> *Purg.* XXXII, 2.

Quando invece si aggiunge la sillaba nel mezzo della parola, si ha l'*epentesi*, gr. ἐπένθεσις da ἐπί-εν-τίθημι, come p. e.: *continovamente* per continuamente, *nobilemente* per nobilmente, *soperano* per soprano, *crudelità* per crudeltà, ecc., p. e.:

> *Similemente* il mal seme d'Adamo
> *Inf.* III, 115.

Infine *paragoge* dicesi l'aggiunta di una sillaba in fine di parola che finisce con vocale accentata: il qual fenomeno è caratteristico del toscano e s'incontra specialmente nelle origini della lingua. Esempî di paragoge sono: *ée* per *è*, *fae* per fa, *tue* per tu, *fue* per fu, *giue* per giù, *mee* per me, *tree* per tre, *amerae* per amerà, *diroe* per dirò, *morroe* per morrò, *die* per dí, e parimente *mene tene fane saline fene puone*, ecc., invece di me te fa salì fè può, ecc., p. e.:

> Con tre melode che suonano in *tree*
> L'ordine terzo di podestadi *ee*
> *Par.* XXVIII, 119 e 123.

> Che non era la calla onde *saline*
> *Purg.* IV, 22.

Quando si ritira l'accento verso il principio della parola, si ha la figura chiamata *sistole*, gr. συστολή da συ-στέλλω, come p. e.: *satisfara* per satisfarà, *pieta* per pietà, *podesta* per podestà, *replìco* per replico, p. e.:

> Quando verrà la nimica *Podesta*
> *Inf.* VI, 96.

> Alla domanda tua non *satisfara*
> *Par.* XXI, 93.

> La notte ch'i' passai con tanta *pieta*.
> *Inf.* I, 21.

E al contrario dicesi *diastole*, gr. διαστολή da διαστέλλω, quando lo si trasporta verso la fine della parola, p. e.: *Agamennóne* per Agamémnone, *Arábi* per Arabi, *Oceáno* per Océano, e raddoppiando la consonante: *Ettórre* per Ettore, *Annibálle* per Annibale, ecc.[1]). p. e.:

Euclide *geométra* e Tolommeo.
Inf. IV, 142.

Ove *Eteócle* col fratel fu miso.
Inf. XXVI, 54.

---

[1]) Cfr. per tutte queste figure BERENGO, op. cit. p. 155-198, che le tratta con ogni maggior minuzia.

CAPITOLO TERZO

Struttura del verso [1]).

§ 1. Della cesura.

Nel dare la definizione del verso dicemmo, che esso è un sistema ritmico di piedi, che termina con una pausa; ora, oltre questa pausa che chiude il verso, se ne hanno altre nel corpo stesso del verso. Distinguesi infatti col nome generale di *cesura,* dal lat. *caesura* incisione, quella breve pausa o spezzatura che taglia un piede a mezzo, e parimente quella che cade al termine di un piede; del primo genere è la cesura che cade a mezzo del secondo dattilo della tetrapodia dattilica, comunemente detta doppio senario:

Dăgli ātrĭ mŭscōsĭ ‖ dăi fōrĭ cădēntĭ;

del secondo genere è quella che occorre tra una dipodia trocaica e l'altra nell'ottonario:

Rōndĭnēllă ‖ pēllĕgrīnă.

Nei versi composti di membri eguali si riconosce facilmente la cesura, perchè occupa un posto fisso e divide il verso per giusta metà, cosicchè non è di solito permesso l' iato tra un membro e l' altro, come nella tetrapodia dattilica sopra citata.

Più difficile riesce a determinarla nei versi dove i membri sono disuguali; anche alcuni di questi l'hanno a posto fisso, ma altri l'hanno mobile, come l'endeca-

---

[1]) Cfr. FRACCAROLI, *Teoria*, cit. p. 25 e sgg.

sillabo, del quale dovremo parlare a lungo a suo luogo. Quantunque non sia sempre agevole il determinare la cesura, essa non è per questo meno essenziale, e trascurandola si riesce a fare dei versi falsi, come questo del Giusti:

Il grullo l'ebete il porco beato,

che vorrebbe essere un endecasillabo e non lo è punto.

Vi sono dei casi ne' quali, in causa di una lunga parola in mezzo del verso, pare che la cesura sia stata trascurata; ma basta dividere la parola in due come nel verso:

Nemica natural ‖ mente di pace,

e allora si avrà regolarmente la cesura necessaria.

Oltre alla cesura che separa l'uno dall'altro membro, bisogna badare che le parole nel verso abbiano a terminare a mezzo di ciascun piede dei membri stessi, cioè abbiano a tagliare a mezzo i piedi, perchè anche da queste cesure minori il verso prende atteggiamenti diversi e diverse espressioni. È brutto infatti quel ritmo, nel quale ciascuna parola corrisponde a ciascun piede e a lungo andare tale uniformità riesce monotona e nojosa, il che capita in ispecie nei ritmi dattilici, come p. e., nella tetrapodia dattilica, dove di solito le parole sono distribuite secondo questo schema ◡—◡, che corrisponde al piede detto amfibraco:

Ĭntēndĕ l' ŏrēcchĭo ‖ sŏllēvă lă tēstă
Pĕrcōssŏ dă nōvŏ ‖ crĕscēntĕ rŭmōr.

Gli è per questo che i versi più usati sono quelli, nei quali i ritmi offrono maggior varietà di cesure, come le dipodie giambo-trocaiche, e meglio le dipodie giambiche pure.

Nei versi composti di membri, se il membro antecedente finisce in vocale, e il seguente comincia anch'esso per vocale, avviene quell'incontro molesto che dicemmo iato, il quale, perchè non riesca spiacevole, dovrebbe essere temperato da una pausa più lunga di quella, che

può esservi fra due membri d'uno stesso verso. Senza questa pausa il ritmo ne resta turbato, perchè le due vocali, non separate da una consonante, tendono a fondersi in un suono unico, o almeno a diminuire la loro durata. Perciò è regola generale che fra due membri di un verso non vi debba essere iato, ossia bisogna badare che il secondo membro cominci per consonante. I versi nei quali la continuità ritmica non viene turbata in nessun modo, si dicono *sinarteti,* dal gr. μέτρα συνάρτητα « versi congiunti », e tali sarebbero quelli ne' quali la vocale finale del primo membro si elide con quella eventualmente iniziale del secondo, e sono così tutti i versi composti di membri disuguali; p. e., l'endecasillabo:

Tāntŏ gĕntīle ĕ tānto ŏnēstă pārĕ;

e inoltre quelli nei quali il piede si compie tra un membro e l'altro, esclusa sempre nel piede stesso l'elisione e l'iato, e sono i versi nei quali la cesura non coincide con la divisione dei membri, p. e., il doppio senario:

Dăgli ātrĭ mŭscōsĭ ‖ dăi fōrĭ cădēntĭ.

Vi sono però dei versi che non seguono questa regola e possono ammettere l'iato nella cesura tra un membro e l'altro; questi versi sono detti *asinarteti,* dal g. μέτρα ἀσυνάρτητα, e tali sarebbero i versi composti di membri pari, come p. e., il doppio ottonario e il doppio settenario, ma specialmente il primo che meglio tollera l'iato.

Nell'un caso e nell'altro però non è conveniente farlo succedere troppo spesso, perchè tornerebbe troppo sgradito.

Anche in una serie di versi giova por mente all'incontro delle vocali tra un verso e l'altro; questa è certo quistione più di gusto e d'arte che di tecnica, ma dall'esame di alcuni autori il Fraccaroli op. cit. p. 29 deduce alcune regole che, applicate con discrezione, possono tornare utili all'armonia complessiva di un componimento poetico. Le regole sono:

a) che il verso cominciante per vocale sia preceduto da interpunzione, sia pure leggerissima.

b) che detto verso abbia per prima una parola corta, di preferenza un monosillabo.

c) che non si seguano tra il detto verso e il precedente un aggettivo ed un nome accoppiato insieme.

§ II. **Della fine del verso.**

Il verso deve sempre finire con una parola intera, perchè vi si possa sentire quella pausa, che dicemmo necessaria alla fine di esso per la sua unità ritmica.

Solamente alcune parole composte, come p. e., *sopraveste, sàcrosanto*, ecc. e gli avverbi in *-mente*, potendosi dividere nei loro elementi, ammettono la divisione o *tmesi* tra un verso e l'altro, come nei versi:

Così quelle carole *differente-*
mente danzando, della sua ricchezza.
Par. XXIV, 16.

Fece la donna sua di man le *sopra-*
vesti, a cui l'armi convenian più fine.
ARIOSTO, *Orl.* XLI, 32.

Tutti errammo; di tutti quel *sacro-*
santo sangue cancelli l'error.
MANZONI, *La Passione,* 11.

Più arrischiate e meno accettabili sono altri esempi che troviamo nelle *Commedie* dell'Ariosto, come p. e.:

La cassa tua, e ben credo che t'ha *Domene-*
dio fatto a tempo tornar
Cassaria, att, IV, sc. II.

Mercè del giovane
Gentile e grazïoso ch'oggi *Domene-*
dio ci mandò all'incontro per soccorrerci.
Suppositi, att. II, sc. II.

Talora però la tmesi alla fine del verso può essere non che perdonata, ammirata, se qualche ragione par-

ticolare l'ha suggerita al poeta, come nel noto esempio delle ultime parole di Brandimarte:

Orlando, fa che ti raccordi
Di me nell'orazion tue grate a Dio;
Nè men ti raccomando la mia *Fiordi*
Ma dir non potè *ligi*, e qui finio.
ARIOSTO, *Orl.* XLII, 16.

Per la stessa ragione della necessaria pausa alla fine del verso, non si dovrà mai chiuderlo con una proclitica, come gli articoli, le preposizioni monosillabe e le congiunzioni monosillabe. Esempî come i seguenti dell'Ariosto, non sono da imitarsi:

Di questo esempio è Policrate e il re di
Lidia e Dionigi ed altri ch'io non nomo.
Orl. XLV, 1.

Di qua e di là, come un bracco, che credo di
Saper mostrar dove sia questa lepore.
Cassario, att. IV, sc. II.

E perchè non più tosto dovea dargli li
Suoi panni il Nebbia, che li miei?
Cassaria, att. IV, sc. VII.

S'altro non c'è da legarlo, portate la
Fune del pozzo.........
Cassaria, att. IV, sc. VII.

Tollerata invece è la preposizione articolata bisillaba e se ne hanno esempî anche nello stile grave, p. e. in Dante:

Questo è divino spirito che ne la
Via d'andar su ne drizza senza prego.
Purg. XVII, 55.

Rispetto alla fine del ritmo, sono da notarsi alcune denominazioni, che ci occorrerà spesso di usare nel seguito del nostro discorso.

Chiamansi *acatalettici*, dal gr. μέτρα ἀκατάληκτα « metri compiuti », i versi nei quali la serie ritmica si chiude con un piede intero: *catalettici*, μέτρα κατάληκτα « metri incompiuti » quelli nei quali manca una parte dell'ultimo piede, e saranno *catalettici in una sillaba* o

in due, secondo che conservano dell'ultimo piede solo l'arsi, o l'arsi e la prima tesi; *ipercataletttici*, μέτρα ὑπερκατάληκτα « metri redundanti », quelli che hanno alla fine una sillaba di più della giusta misura.

Le parole italiane essendo o tronche o piane o sdrucciole, l'ultimo piede del verso non potrà avere che uno di questi tre schemi:

I. —́
II. —́ ⏑
III. —́ ⏑ ⏑

Il primo schema è sempre catalettico in una sillaba tanto nel ritmo dattilico quanto nel trocaico, p. e., la tripodia dattilica catalettica in una sillaba avrà la forma:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —

e la tripodia trocaica:

— ⏑ | — ⏑ | —

Il secondo è acatalettico nel ritmo trocaico, infatti:

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ |

e catalettico in due sillabe nel dattilico, onde la tripodia dattilica catalettica in due sillabe sarà:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

Il terzo infine è acatalettico nel ritmo dattilico, per esempio nella citata tripodia:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑

e ipercataletttico nel trocaico, onde:

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ (⏑)

Nell'esaminare le varie specie di verso, vedremo poi quali di queste forme siano preferite nei singoli casi.

§ III. Dell'anacrusi e dell'ipertesi.

Distinguendo i ritmi in discendenti ed ascendenti, osservammo a p. 12 come ritmo puro sia soltanto il primo, mentre l'altro, possa ridursi a discendente, considerando in anacrusi, ossia fuori ritmo, la sillaba o le

sillabe precedenti la prima arsi. E osservammo pure a p. 13 che la nostra lingua, nella quale l'accento più forte della parola è sempre l'ultimo, ha una spiccata predilezione pei ritmi ascendenti, tanto che nessun verso, che sia esclusivamente di necessità discendente, è mai diventato popolare. Ora noi diremo *anacrusi regolare* quella che è necessaria alla struttura di qualche forma speciale di verso, e per la quale i ritmi discendenti possono ridursi ad ascendenti. Così p. e. la dipodia trocaica (ritmo discendente):

— ◡ — ◡

quando sia preceduta da anacrusi monosillaba, si riduce a una dipodia giambica catalettica (ritmo ascendente):

(◡) — ◡ — ◡

che è lo schema di un quinario:

Bĕāti ĭ māttĭ

e la tripodia dattilica (ritmo discendente):

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡

quando sia preceduta da anacrusi bisillaba, si riduce a una tripodia anapestica catalettica (ritmo ascendente):

(◡ ◡) — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡

che è lo schema del verso detto comunemente decasillabo:

Ŏ tĕmēntĭ dĕll'īră vĕntūră.

L'anacrusi regolare, come si vede dagli esempî addotti, può essere monosillaba o bisillaba, e potrà essere eguale o minore, non mai maggiore delle tesi successive, perchè altrimenti ne verrebbe spezzata l'unità del ritmo.

Oltre all'anacrusi regolare propria della poesia dotta, è da notarsi l'*anacrusi mobile*, che si riscontra specialmente nella poesia popolare.

Quelle anomalie che il nostro orecchio nota talvolta nelle poesie dialettali, non sono propriamente errori dentro il ritmo; sono piuttosto sovrabbondanze al di fuori del ritmo, le quali vengono, per così dire, assorbite

dalla musica, poichè è bene non dimenticare, come poesia e musica non si scompagnino di solito nei canti popolari, e nella musica appunto sfuggono alla ragione del ritmo le sillabe innanzi alla prima arsi stabile.

Il popolo prima che il ritmo incominci, suole talora premettere una o più sillabe, come in anticipazione, le quali possono considerarsi come un'*anacrusi mobile e irregolare*, così detta per riscontro all'altra fissa e regolare, che è entrata a far parte di qualche specie di ritmo nella poesia dotta. E non solo al principio del verso, ma bensì anche al principio del membro nel corpo del verso, può aversi l'anacrusi nella poesia del popolo. Fra i molti esempî che se ne potrebbero spigolare nelle note *Raccolte di canti popolari*, ne citerò uno solo, molto opportunamente già addotto anche dal Fraccaroli op. cit. p. 42, segnandovi in corsivo le sillabe in anacrusi al principio e al mezzo:

*Ca*tarinela *de* la salata
Tol su i seci e va trar l'acqua;
La va soto 'na rodela,
*Ca*tarinela *deven*ta più bela;
*Deven*ta più bela *da* maridar,
Vien da mi che so cantar;
So cantar da ben venuto,
Vien da mi che so' un bel puto;
So' un bel puto da Verona,
*Qua*tro che bala e do che sona, ecc. [1]).

Questa libertà di accrescere le sillabe al principio e al mezzo, diede poi occasione a mutare addirittura ritmo in uno stesso componimento, e però nei canti popolari non è infrequente il caso in cui dai settenarî si passi agli ottonarî, e dai quinarî ai senarî.

I componimenti più soggetti a queste variazioni, sia per anacrusi, sia per passaggio da un ritmo ad un altro,

---

[1]) *Canti pop. venez.* raccolti da Dom. Gius. Bernoni punt. VIII, n. 6

sono quelli brevi, come gli strambotti, le canzoncine, le cantilene fanciullesche, i proverbî e simili.

Non è raro il caso, sempre nella poesia popolare, di *versi acefali*, cioè che siano mancanti di una sillaba, come p. es., nella seguente strofa di settenarî, nella quale il quarto e il quinto verso mancano di una sillaba che segniamo con una +:

Quanno che fu nel campo
Lia se messe a cantà;
'L fijo d'un generale
+ Se ne innamorò.
+ Cara la mia mamma,
Ce sta un bel soldà;
A l'ombra de 'na fija
Me sono innamorà [1]).

Queste stesse sovrabbondanze o deficienze si trovano pure nei primordi della poesia italiana, perchè appunto era popolare; le riscontreremo in ispecie parlando dell'ottonario, che nei primi poeti non mantiene spesso il numero esatto delle sillabe, come p. e., nei versi di Jaccpone da Todi [2]):

*Mu*tata han veste i lupicini
Ne li panni pecorini,
*Mu*tata han veste e non lo core.
Lib. I, sat. 13, st. 1.

Fra Ranaldo ove s'è andato,
De quolibet se hai disputato?
Or lo mi di' frà Ranaldo,
Che del tuo scotto non so' saldo.
Lib. I, sat. 18, st. 1.

Da quanto si è detto, risulta evidente di che importanza sia la teoria dell'anacrusi mobile, iniziale o interna, per ridurre alla giusta misura del ritmo molti

---

[1]) *Canti pop. marchigiani*, raccolti da ANTONIO GIANANDREA; Torino, Loescher, p. 281.

[2]) *Le poesie spirituali* del B. JACOPONE DA TODI con le scolie et annotationi di F. Francesco Tresatti; Venezia, Misserini, 1617.

dei versi dei nostri primi poeti, senza dover ricorrere a molte dieresi, dialefi e apocopi, come si era proposto [1]).

Un altro fenomeno importante che può verificarsi al principio del verso è l'*ipertesi;* essa avviene in conseguenza della legge della dipodia, che vedemmo a p. 13. per la quale un piede sta all'altro in ragione di tesi e di arsi, e quindi consiste in una trasposizione di arsi nel primo piede di un verso, il qual piede variabile è distinto col nome di *base.* Così p. e., si ha l'ipertesi nella dipodia giambica ipercataletttica, quando al primo giambo si sostituisce un trocheo, si trasporta cioè l'arsi dalla seconda alla prima sillaba, onde dallo schema:

bĕāti ĭ māttĭ

si passa a quest'altro:

mūtă dĭscōrsŏ.

È evidente la differenza che passa tra l'anacrusi e la base; perchè quella è fuori del ritmo, questa ne è parte integrante; quella non è un piede e questa sì; quella serve a distinguere i metri ascendenti dai discendenti, questa non ha che fare con tale distinzione.

---

1) Per maggiori particolari v. FRACCAROLI, op. cit. p. 44 e sgg.

LIBRO SECONDO

Delle varie specie di verso e del loro raggruppamento

CAPITOLO PRIMO.

Denominazione dei versi.

La denominazione dei versi italiani, comunemente usata, è desunta dal numero delle sillabe del verso piano, e la si estende anche ai versi dello stesso ritmo, siano sdruccioli, siano tronchi: così p. e., si dirà sempre *settenario* sia il verso:

Ei fu; siccome immóbile

che ha otto sillabe, come:

Dato il mortal sospíro

che ne ha sette e:

La terra al nunzio stá

che ne conta sei.

E la ragione è questa, che dopo l'ultimo accento ritmico, ossia dopo l'ultima arsi, il sistema ritmico del verso è finito; e però l'ultima sillaba assolutamente necessaria in un verso è quella dove cade l'ultimo accento ritmico, che nell'esempio citato è la sesta sillaba; dopo di questa sillaba accentata vi possono essere una o due altre sillabe atone, ma non vi potrebbero essere, e il sistema ritmico del verso non ne sarebbe turbato. In altre parole, se il verso terminerà con parola tronca,

non avrà altra sillaba oltre quella che porta l'ultimo accento ritmico; se finirà con parola piana, avrà una sillaba in più; se con sdrucciola due sillabe in più.

Da queste osservazioni si vede già quanto impropria sia la nomenclatura, derivata dal numero delle sillabe; ma v'ha di più. Essa è anche inesatta, perchè il numero delle sillabe non indica la natura ritmica del verso, e lo stesso numero di sillabe, a seconda della disposizione delle arsi, può produrre versi del tutto differenti, come p. e., il senario dattilico che è ben altra cosa dal senario trocaico.

Più razionale sarebbe pertanto denominare i versi secondo la natura dei piedi e secondo il loro raggruppamento; ma la denominazione comune è ormai così diffusa e radicata, che riuscirebbe difficile abbandonarla affatto, tanto più che quella scientifica è spesso lunga e complicata. Perciò ad evitare e le inesattezze e le difficoltà insieme, noi useremo il nome comune del verso, accompagnandolo però col termine del ritmo che gli corrisponde [1]).

Come vedemmo a suo luogo, nella nostra lingua si hanno due grandi categorie di ritmi, ciascuna suddivisa in due classi, secondo che abbiano per unità ritmica un dattilo — ◡ ◡ o un anapesto ◡ ◡ —, un giambo ◡ — o un trocheo — ◡:

I.ª Ritmi anapesto-dattilici { *A.* Discendenti / *B.* Ascendenti }

II.ª Ritmi giambo-trocaici { *A.* Discendenti / *B.* Ascendenti }

Ora, tutti i versi italiani si distribuiscono secondo queste categorie e avremo quindi:

I. Ritmi anapesto-dattilici:

A. Discendenti:

a) *dipodia*, *tripodia* e *tetrapodia dattilica.*

---

[1]) Così per la nomenclatura come per lo svolgimento teniamo presenti Zambaldi, *Il ritmo dei versi italiani;* Torino, Loescher, 1874, e l'opera del Fraccaroli già più volte citata p. 60 e sgg.

B. Ascendenti:

a) *senario dattilico;*

b) *dodecasillabo dattilico* o *senario accoppiato;*

c) *novenario dattilico;*

d) *decasillabo dattilico.*

II. Ritmi giambo-trocaici:

A. Discendenti (trocaici);

a) *quaternario (dipodia trocaica),*

b) *ottonario (tetrapodia trocaica);*

c) *novenario trocaico;*

d) *senario trocaico;*

e) *decasillabo* e *dodecasillabo trocaico.*

B. Ascendenti (giambici):

a) *quinario (dipodia giambica)* e *quinario accoppiato;*

b) *novenario giambico;*

c) *settenario (tripodia giambica)* e *settenario accoppiato* o *alessandrino* o *martelliano;*

d) *endecasillabo (pentapodia giambica).*

Seguendo appunto quest'ordine noi li esamineremo ad uno ad uno, dando le leggi che li governano; intanto qui noteremo come i versi dei ritmi dattilici e trocaici abbiano le arsi sempre fisse, e quindi diano una armonia costante ed eguale che riesce monotona; mentre i versi dei ritmi giambici, il quinario, il settenario e l'endecasillabo, offrono maggiore varietà d'armonia, d'espressione e di atteggiamento.

CAPITOLO SECONDO

Ritmi anapesto-dattilici.

§ 1. Ritmi discendenti.

Nessun ritmo dattilico puro è usato in italiano, non solo per la decisa preferenza che la nostra lingua ha pel ritmo ascendente, ma anche per due altre ragioni: la prima è la difficoltà che deriva dall'arsi fissa, che nei ritmi anapesto-dattilici non si sopprime nè si sposta mai; l'altra è quella dell'arsi iniziale, che incepperebbe ancora di più il poeta. Infatti i versi dattilici puri, dovendo avere la prima arsi sulla prima sillaba, non potrebbero cominciare che o con un monosillabo accentato o con un bisillabo piano o con un trisillabo sdrucciolo, ed è ovvio quale stretto vincolo sarebbe questo.

Qualche esempio di ritmo dattilico discendente lo si trova usato qua e là in mezzo ad altri ritmi, come equivalente a questi altri; così p. e., la dipodia dattilica catalettica in due sillabe:

–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑

la si considera come proveniente per ipertesi dalla dipodia giambica (quinario):

⏑̄ ⏑̲ | ⏑ –́ | ⏑

e la stessa dipodia dattilica con anacrusi bisillaba:

⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑

la si considera proveniente per attenuazione d'accento nel primo piede e per ipertesi nel secondo, da una tripodia giambica (settenario):

⏑ ⏑̲ | –́ ⏑̲ | ⏑ –́ | ⏑

Parimente dicasi della tetrapodia dattilica:

´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡

Infatti, quando questa abbia la cesura fissa a metà, allora non è che l'accoppiamento di due dipodie; e quando non abbia la cesura a metà e sia catalettica in due sillabe:

1 4 7 10
´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ ´ | ◡ ◡ ´ ◡

può considerarsi una delle forme dell'endecasillabo, che diremmo *endecasillabo dattilico*, il quale, avendo un ritmo abbastanza distinto dagli altri, è usato anche da solo in un componimento. Eccone un esempio di fra Jacopone da Todi, segnandovi le particolarità ritmiche, ossia le eccedenze di sillabe con lettere corsive, e le deficienze con +:

Fúggŏ lă crōcĕ + chē mĭ dĭvōră;
Lā suă călūră nŏn pōssŏ pŏrtárĕ.
Non posso portare sì grande calore
Che gitta la Croce; fuggendo vo amore
Non trovo loco; che *la* porto nel core;
La rimembranza mi fa consumare.
*Fra*te come fuggi la sua dilettanza;
Io vo cherendo la sua amistanza.
Parmi che facci grande villananza,
Di gir fuggendo il suo dilettare.

Lib. V, cant. XVII, ed. cit.

E altri esempî se ne hanno al cant. IV del lib. III, cant. VIII e XXXIV del lib. VI.

Ne ha qualche esempio anche Dante, che l'usa di solito insieme agli endecasillabi giambici, come perfettamente equivalenti:

Cúrăn dĭ tē nĕllă córtĕ dĕl cĭélŏ

Inf. II, 124.

Cérbĕrŏ fiéră crŭdéle ĕ dĭvērsă

Inf. VI, 13.

Nōi ăndăvám cŏn lĭ diécĭ dĭmōnĭ

Inf. XXII, 13.

ma lo adopera anche per intere terzine, come nelle seguenti:

> Túttĭ cŏlō̆r che ă quĕl tēmpo ĕrăn ívĭ
> Dá pŏtĕr ármĕ tră Márte ĕ il Bătístă
> Ērăno ĭl quíntŏ dī quĕi chĕ sŏn vīvĭ.
> *Par.* XVI, 46-48
>
> Ió dīrŏ cósă incrĕdíbĭlĕ e véră,
> Nél pĭcciŏl cérchĭo s' ĕntrávă pĕr pórtă
> Ché sĭ nŏmávă dă quĕi dĕllá Péră.
> *Par.* XVI, 124-6.

nei quali versi ognuno osserverà che l'accento di *potér* e *diró*, precedenti all'arsi fissa del secondo piede, si attenua nella pronuncia, per non interrompere il regolare andamento del ritmo.

Ai nostri giorni usò felicemente questo verso il Franchetti nella traduzione della parabasi delle *Nuvole* e delle *Rane* d'Aristofane; veggasi p. e., l'Epirrema di quest'ultima commedia:

> Al coro sacro l' ufficio appartiene
> Di consigliare per l'util d'Atene,
> E d'insegnare il partito miglior.
> Innanzi tutto bisogna, a noi pare,
> I cittadini ne' dritti uguagliare
> E dissipare qualsiasi timor.
> Se errò talun che a cader fu sospinto,
> Pur dai maneggi di Frinico avvinto,
> Dico esser giusto, a que' tali che il piè
> Posero in fallo, purgar sia concesso
> Le antiche colpe con nuovo processo [1]).

§ 11. Ritmi ascendenti.

a) *Senario dattilico.*

Il più breve ritmo dattilico è la dipodia con anacrusi monosillaba [2]) e si ha in tutte e tre le sue forme, acatalettica:

---

[1]) *Le Rane di Aristofane*, tradotte in versi italiani da AUGUSTO FRANCHETTI; Città di Castello, Lapi editore. 1886, p. 66.

[2]) Se l'anacrusi fosse invece bisillaba, si avrebbe una delle forme del settenario comune, che spetta ai metri giambici, come vedremo a suo luogo.

2 5
⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑

catalettica in due sillabe:

2 5
⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑

catalettica in una:

2 5
⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́

Essa costituisce il verso che comunemente dicesi *senario* e, siccome nei ritmi anapesto-dattilici nessuna arsi può sopprimersi o spostarsi, così il senario dattilico *ha gli accenti ritmici fissi sulla seconda e sulla quinta sillaba.* Preferisce la cesura dopo la terza sillaba, ossia dopo la prima tesi del dattilo, p. e.:

Sŭl chiúsŏ ‖ quădérnŏ

ma può aversi anche dopo la quarta, p. e.:

Pĕr vérgĭnĭ ‖ lấndĕ.

Il senario dattilico è assai raro nelle origini della nostra poesia, benchè l'usassero i Provenzali; lo si trova talora misto coi settenarî e può darsi che esso non sia che un settenario acefalo. Un esempio di senarî abbastanza regolari è in questo componimento di Jacopone, dove segniamo, come al solito, le irregolarità metriche:

† Mórŏ d'ămórĕ
Per te Redentore,
Or dammiti Amore,
E non far dimoranza.
† Il tuo Amore
M' ha sì preso il core,
† D'ogni altro amore
Vo far refutanza.
Ogn'altra dolcezza
Mi par amarezza, ecc.
Lib. VI, cant. XX, ediz. cit.

Ora lo si usa piano e sdrucciolo, raramente tronco, in strofe monocole; eccone alcuni esempî:

Al Re Trăvĭcĕllŏ
Piovuto ai ranocchi,
Mi levo il cappello
E piego i ginocchi;
Lo prédico anch'io
Cascato da Dio;
Oh comodo, oh bello
Un re Travicello!

GIUSTI, *Il Re Travicello* [1]).

Sul chiuso quaderno
Di vati famosi,
Dal musco materno
Lontana riposi,
Riposi marmorea
Dell'onde già figlia
Ritorta conchiglia.

ZANELLA, *Sopra una conchiglia* [2]).

b) *Dodecasillabo dattilico* o *senario accoppiato.* La tetrapodia dattilica con anacrusi monosillaba e la cesura fissa dopo la seconda sillaba del secondo dattilo, costituisce il *dodecasillabo dattilico*, che si usa specialmente nelle due forme, catalettica in bisillaba [3]):

2 5 8 11
◡ | ⏑́ ◡ ◡ | ⏑́ ◡ || ◡ | ⏑́ ◡ ◡ | ⏑́ ◡

o in una:

2 5 8 11
◡ | ⏑́ ◡ ◡ | ⏑́ ◡ || ◡ | ⏑́ ◡ ◡ | ⏑́

e ha quindi *gli accenti ritmici fissi sulla seconda, quinta, ottava, e undecima sillaba.*

Questo verso lo si considera comunemente come derivato dall'accoppiamento di due senarî; ma bisogna tener fermo che il primo dei senarî deve sempre essere piano, e inoltre che nella cesura fissa tra l'una e l'altra dipodia, non vi può essere iato, e però il secondo se-

---

1) GIUSTI, *Poesie edit. e inedite;* Firenze, Le Monnier, 1863, p. 147.
2) GIACOMO ZANELLA, *Versi;* Firenze, Barbera, 1868, p. 102.
3) Si comprende di leggieri come non si usi la forma acatalettica (sdrucciola), la cui troppo lunga pausa alla fine interromperebbe il ritmo,

nario deve sempre cominciare per consonante; e questo perchè la catalessi del secondo dattilo della prima dipodia possa essere completata dall'anacrusi monosillaba della dipodia seguente, come ben si vede negli schemi sopra addotti.

Anche del dodecasillabo dattilico ci porge esempî, fra gli antichi poeti, il beato Todino, che ne ha parecchi coll'anacrusi mobile della prima sillaba, e colla cesura non sempre alla sede fissa, onde sembrano senarì misti a quinarì:

+ Nántĭ chĕ vĕ́ngă lă Mŏ́rtĕ sĭ scū́ră,
A Dio tornate peccatori via pura.
Guardate a me, peccatori, s'io aggio anuito,
Ch'io era nel mondo ben forte et ardito;
+ Quand'io mi stava più fresco e polito,
La morte m'uccise con mia gran paura.
A me non giovaro niente stormenti,
Nè medici avere con grandi argumenti.
+ Venne la Morte, e diemmi tormento,
+ Ruppemi ogni osso con ogni giontura.

Lib. IV, cant. XVII, ediz. cit.

E non manca nella poesia popolare, come p. e. nella canzone « *Date beccare all'ugellino* »:

+ Dātĕ bĕccā́rĕ + ā́ll'ŭgĕllī́nŏ . . . .
+ Dṓnnĕ e fắncīullĕ, pĕr l'ā́mŏr dĭ Dīŏ́.
+ Questo ugellino + gli è tanto bello,
+ Ardito e forte come un lioncello:
Un dipintor no'l farebbe più bello,
Com'egli ha fatto la testa e' l suo crino.
+ Quest'ugellino è vago dell'ova,
+ Vanne cercando quantunque ne trova:
+ Quando v'è dentro non par che si mova
E poi se ne esce un cotal pocolino [1]).

Ora lo si usa in strofe monocole, ed è inutile il dire

---

[1]) Carducci, *Cantilene, ballate e strambotti nei secoli* XIII e XIV, Pisa, Nistri, 1871, p. 65.

che vi è rispettata sempre la cesura fissa, dopo la prima tesi del secondo dattilo, p. e.:

Dăgli átrī mŭscṓsī, dăi fórī cădéntī,
Dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
Dai solchi bagnati di servo sudor,
Un volgo disperso repente si desta;
Intende l'orecchio, solleva la testa,
Percosso da novo crescente romor.
Dai guardi dubbiosi, dai pavidi volti,
Qual raggio di sole da nuvoli folti,
Traluce de' padri la fiera virtù;
Ne' guardi, ne' volti confuso ed incerto
Si mesce e discorda lo spregio sofferto
Col misero orgoglio d'un tempo che fu.

MANZONI, *Adelchi*, atto III, coro [1]).

c) *Novenario dattilico.*

La tripodia dattilica con anacrusi monosillaba dà il *novenario* nelle tre forme acatalettica, catalettica in bisillaba e in sillaba:

2 5 8
∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪

2 5 8
∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪

2 5 8
∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́

e ha quindi *gli accenti ritmici fissi sulla seconda, quinta e ottava sillaba.* Esso non fu e non è molto in uso e se ne hanno scarsi esempi in strofe monocole; ma opportunamente usato, se ne può trarre bellissimi effetti, come si può vedere dagli esempi che seguono:

Dăl Líbănŏ trḗma ĕ rŏsséggīa
Su'l mare la fresca mattina;
Da Cipri avanzando veleggia
La nave crociata latina.

[1]) MANZONI, *Poesie a cura di Giovanni Mestica;* Firenze, Barbera 1888, p. 94.

A poppa di febbre anelante
Sta il prence di Blaia, Rudello
E cerca co 'l guardo natante
Di Tripoli in alto il castello.

CARDUCCI, *Jaufrè Rudel!* [2]).

Biancheggia tra 'l verde sul culmine
Il picciol recinto sagrato . .
Appare, scompare tra gli alberi . .
Qual bianco fantasma appiattato . .
— Sorella, non senti pel calle
Che lungo di frondi stormir?
E lenti quassù da la valle
I canti del vespro salir?

CAVALLOTTI, *Su in alto* [1]).

1) *Decasillabo dattilico.*

La tripodia dattilica, quando abbia anacrusi bisillaba, costituisce il verso comunemente detto *decasillabo*, in tutte e tre le forme:

```
        3       6       9
∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪

        3       6       9
∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪

        3       6       9
∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́
```

ed *ha gli accenti ritmici fissi sulla terza, sesta e nona sillaba.*

È verso antichissimo, che non differisce dal precedente, se non in una sillaba in più di anacrusi; e nelle origini della nostra poesia, per la teoria dell'anacrusi mobile, questi due versi sono usati commisti, come si può vedere nelle seguenti strofe di fra Jacopone:

Mŏltŏ íŏ mĭ sṓn dĭlŏngấtŏ
Dă lă víă chĕ i sánti hăn călcấtŏ
Dĭlŏngấtŏ mĭ sṓn dă lă víă,
+ É stṓrtŏ mĭ sṓ en ĭpŏcrĭsíă;
Et dimostro a la gente, che sia
+ Lo spirto da Dio illuminato.

Lib. I, Sat. XII, ediz. cit.

---

[1]) CARDUCCI, *Jaufrè Rudel;* Bologna, Zanichelli, 1888, p. 53.
[2]) CAVALLOTTI, *Opere;* Milano, tip. sociale, 1882, vol. II, p. 131.

Decasillabi puri sono invece tutti, tranne uno, nella ballata di Onesto Bolognese:

> Lă părtēnză chĕ fó dŏlŏrōsă
> E gravosa — più d'altra m'ancide,
> Per mia fide — da voi, Bel diporto.
> Si m'ancide il partir doloroso,
> Ch'i' non oso — son pur a pensare
> Al dolor che convienmi portare
> Nel mio core di vita pauroso,
> Per lo stato gravoso — e dolente,
> Lo qual sente. — Com dunque faraggio?
> *M'an*cideraggio — per men disconforto [1]).

Nella poesia moderna esso si usa di solito piano e tronco, in strofe monocole; raramente sdrucciolo per la ragione già addotta a proposito del dodecasillabo; e bisogna notare che in causa della sensibile armonia, questo metro può facilmente cadere in rimbonbanti vacuità. Notissimi esempî sono i seguenti:

> Sŏffĕrmátĭ sŭll'árĭdă spōndă,
> Volti i guardi al varcato Ticino,
> Tutti assorti nel novo destino,
> Certi in cor dell'antica virtù,
> Han giurato: Non fia che quest'onda
> Scorra più tra due rive straniere:
> Non fia loco ove sorgan barriere
> Tra l'Italia e l'Italia, mai più!
>
> MANZONI, *Marzo* 1821 [2]).

> L'hăn giŭrátŏ. Glĭ ho vísti ĭn Pŏntídă
> Convenuti dal monte, dal piano.
> L'han giurato; e si strinser la mano
> Cittadini di venti città.
> Oh, spettacol di gioia! I Lombardi
> Son concordi, serrati a una Lega.
> Lo straniero al pennon ch' ella spiega
> Col suo sangue la tinta darà.
>
> BERCHET, *Le fantasie* [3]).

---

[1]) NANNUCCI, *Manuale di Letteratura ital. del primo secolo*; Firenze Barbera, 1874, vol. I, p. 154.

[2]) *Poesie* cit. p. 345.

[3]) G. BERCHET, *Opere edite ed inedite*, Milano, 1863, p. 145.

CAPITOLO TERZO

Ritmi giambo-trocaici.

§ 1. **Ritmi discendenti (trocaici).**

a) *Quaternario.*

Il ritmo discendente più breve possibile è la dipodia trocaica:

3
–́ ⏑ | –́ ⏑

la quale per ipertesi nel primo piede (v. pag. 48) può diventare:

3
⏑ –́ | –́ ⏑

oppure per attenuazione del primo piede (v. pag. 13) ridursi a:

3
⏑ ⏑ | –́ ⏑

dal che si vede che ha un'arsi principale sul secondo piede ed una secondaria sul primo. Questa dipodia costituisce il verso comunemente detto *quaternario* o *quadrisillabo, che ha un accento ritmico fisso sulla terza sillaba.*

È usato pochissimo da solo, p. e.:

Quell' Albano
Quel Vajano,
Che biondeggia
Che rosseggia . . . . .

Redi, *Bacco in Toscana* [1]).

---

[1]) F. Redi, *Ditirambo, Bacco in Toscana,* in *Fiori di Poesie liriche ital. sino alla fine del sec.* XVII; Milano, tip. Classici, 1857, p. 93.

Meglio lo si accompagna con altri versi più lunghi dello stesso ritmo (ottonari); p. e.:

Accusato,
Tormentato,
Condannato
Sia colui che in pian di Lecore
Primo osò piantar le viti;
Infiniti
Capri e pecore
Si divorino quei tralci,
E gli stralci
Pioggia rea di ghiaccio asprissimo.

REDI, ibidem.

Belle rose porporine
Che tra spine
Sull'aurora non aprite,
Ma ministre degli Amori
Bei tesori
Di bei denti custodite, ecc.

CHIABRERA, *Canzonetta* XLVII [1]).

Talora il quaternario è usato solo come complemento o chiusa di strofe di versi più lunghi:

Hanno fatto nella China
Una macchina a vapore
Per mandar la *guigliottina;*
Questa macchina in tre ore
Fa la testa a cento mila
Messi in fila.

GIUSTI, *La Guigliottina a vapore* [2]).

b) *Ottonario.*

La tetrapodia trocaica, ossia due dipodie trocaiche, danno l'*ottonario,* il quale dunque essendo un doppio quaternario avrà il seguente schema puro colla cesura al mezzo:

$\overset{}{\acute{-}} \smile | \overset{3}{\acute{-}} \smile \| \acute{-} \smile | \overset{7}{\acute{-}} \smile$

---

[1]) *Poesie liriche* di GABBRIELLO CHIABRERA, tomi tre, Londra, 1881.
[2]) *Poesie* cit. p. 3.

ma potendosi in ciascuna dipodia, come vedemmo, avverarsi nel primo piede l'ipertesi o l'attenuazione dell'accento, così potrà avere anche q uest'altri schemi:

 3 7
◡ — | ⏗ ◡ || ◡ — | ⏗ ◡

 3 7
◡ ◡ | ⏗ ◡ || ◡ ◡ | ⏗ ◡

donde si vede che le arsi principali sono due, sulla terza e sulla settima, e però l'ottonario deve avere *gli accenti ritmici fissi sulla terza e settima sillaba.*

Questo verso fu usitatissimo nelle poesie religiose e e goliardiche del medio-evo, come p. e., nel noto inno bacchico:

 Āvĕ cólŏr vīnĭ clārĭ;
Āvĕ sápŏr sīnĕ párĭ,
Tū quĭ nós ĭnēbrĭárĭ
    Digneris petentes.
Felix homo te plantavit,
Qui te vinum noncupavit.
Contra talem potum
    Nullum est periculum.
Felix guttur quod rigabis,
Felix venter quem intrabis;
Felix est quem satiabis.
    O beata labia!
O quam placens in colore,
O quam fragrans in odore,
O quam sapidum in ore,
    Dulce linguae vinculum!

il quale è, come ognun vede, foggiato sul metro dello *Stabat mater.*

L'ottonario fu conosciuto dai Provenzali, e si può dire il più popolare nei primordi della nostra letteratura; esso infatti appare già nella *Cantilena di un giullare toscano* [1]) che risale al sec. XII.

[1]) Ernesto Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli;* Città di Castello, Lapi editore, 1889, p. 9.

*Sal*vă lŏ vĕ́scŏvŏ sĕnátŏ,
lo mellior c'umque sia nato:
ke da l'ora fue sagrato
tutt'allumina 'l cericato.
nè fisólaco nè Cato
non fue sì ringratiato.
el papa 'l su......
per suo drudo plu privato.
suo gentile vescovato
ben è cresciuto e melliorato.

Ed è inoltre nella ballata *sull' assedio di Messina* del 1282, conservataci da Giovanni Villani nella sua *Cronica:*

Dĕh cōm'ĕ́gli ĕ grān piĕtátĕ
Delle donne di Messina,
Veggendole scapigliate
Portando terra e calcina!
Dio gli dea briga e travaglio
Chi Messina vuol guastare.

Dai quali esempî si vede che talora vi è trascurato l'accento ritmico sulla terza; e infatti nelle origini questo verso non si era ancora fissato, come in generale anche gli altri, nella forma che ha attualmente, e l'arsi sulla terza non era ritenuta obbligatoria, e nemmeno la cesura al mezzo. Vedasi p. e., questa stanza di Jacopone:

Cŏn gli ōcchī, c'hāggiŏ nĕl cápŏ,
Veggio il divin Sacramento,
Et quel che io veggio all' Altare,
Si è pane in vedimento;
Ma la luce della Fede
Altro mi fa mostramento
Ad altri occhi miei, c'ho dentro
† In mente rationata.

Lib. III, od. XIX, ediz. cit.

Certo, la musica che sempre vi si accompagnava, ricostituiva in versi siffatti il vero ritmo; ma anche Jacopone ne ha delle strofe abbastanza regolari, p. e.:

Ōr ŭdītĕ mĕttărīă
Dē lă pázză vítă mīă.
  Io ho dell'anni quaranta,
Spero menar vita santa:
Acquistata ho virtù tanta,
Che veder non si potria.
  Com'orgnon nel grasso involto,
Così sto tra i miei raccolto,
La virtù commendo molto,
E nel vitio sto tuttavia.

Lib. I, sat. VII, ediz. cit.

Anche nei quattrocentisti restauratori della canzone a ballo, come il Magnifico e il Poliziano, si hanno esempî in cui è trascurata l'arsi di terza, forse per togliere la monotona cadenza che è propria di questa specie di verso, p. e.:

Giŏvănétti ĕ dónne ămántĭ,
Viva Bacco e viva Amore;
Ciascun suoni, balli e canti,
Ārdă dĭ dŏlcézza ĭl córe;
Non fatica, non dolore,
Qual c'ha esser, convien sia;
Chi vuol esser, lieto sia:
Di doman non c'è certezza.
Quant'è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!

LORENZO DE' MEDICI, *Trionfo di Bacco e Arianna* [1]).

nei quali quasi sfugge all'orecchio che il quarto verso non risponde al ritmo. E parimente il quinto in questa altra stanza:

Bēn vĭ prégo, ŏ dónnă cáră,
Che coll'occhio onesto e cheto
Non vogliate essermi avara
D'uno sguardo mansueto
ō d'ŭn rísŏlín dĭscrétŏ,

[1]) LORENZO DE' MEDICI, *Poesie* edite da G. Carducci; Firenze, Barbera, 1859.

Che per or mi tien contento:
Ed io sempre sarò intento
A guardare el vostro onore.

POLIZIANO, *Ballata* XVIII [1]).

A scemare la monotona cadenza, che proviene a questo metro dalle sue arsi fisse a breve distanza e dalla sua divisione in due parti ritmicamente equivalenti, se ora non è permesso trascurare l'arsi di terza, giova però avvicendare la distribuzione della cesura e delle arsi secondarie, in modo di variarne l'armonia e rallentarne il corso. In altre parole, sta il fatto che le due dipodie debbono essere separate da una cesura; ma nella forma attualmente in uso, basta che la cesura cada in maniera che la prima parte costituisca un quaternario compiuto, sia tronco, sia piano, sia sdücciolo, e che la seconda parte sia o di più o di meno di un quaternario, purchè serva a compiere l'intera tetrapodia, anche facendosi l'elisione tra le due parti suddette. Si avranno quindi le tre forme seguenti di cesura:

⏒ ⏓ ⏒́₃ ‖ ⏑ ⏓ ⏒ ⏒́₇ ⏑

⏓ ⏒ ⏒́₃ ⏑ ‖ ⏓ ⏒ ⏒́₇ ⏑

⏓ ⏒ ⏒́₃ ⏑ ⏓ ‖ ⏒ ⏒́₇ ⏑

come è facile riscontrare negli esempi che seguono:

Quāndŏ l'Alba ‖ ĭn Ŏrĭéntĕ
L'almo Sol ‖ s'appresta a scorgere,
Giù dal mar ‖ la veggiam sorgere,
Cinta in gonna ‖ rilucente;
Onde lampi ‖ si diffondono,
Che le stelle ‖ in cielo ascondono.

CHIABRERA, *Canzonetta* XLIV, ed. cit.

Bēllo ăl párĭ ‖ d'ūnă rósă
Che si schiude ‖ al sol di maggio
È Folchetto ‖ un giovin paggio

---

[1]) POLIZIANO, *Stanze, Orfeo e Rime* edite da G. Carducci; Firenze Barbera, 1863, p. 302

Di Raimondo || di Tolosa;
Prode in armi || ardito e destro,
Trovator || di lai maestro.

GROSSI, *Folchetto* [1]).

Parlo a voi || che, amici a Dio,
Del dolor || vi fate un trono;
Parlo a voi, || dolente anch'io,
La gran voce || del perdono.
Questa voce || sulle penne
Dell'amore a || Dio s'alzò.
Voi sapete || donde venne,
E qual labbro || la mandò.

PRATI, *Perdonate* [2]).

Ricordar! || fosse almen spenta
Dentro in me || la ricordanza!
Quando l'esule || rammenta,
Siede il lutto || nel suo cor;
Tace anch'essa || la speranza
Nel ricordo || di quel fior.

CAVALLOTTI, *Guido, canz. dell'Esule* [3]).

L'ottonario dunque si usa in strofe monocole, piano o tronco, più raramente sdrucciolo; oppure, come si è veduto, commisto coi quaternarì. In questi ultimi anni, all'usanza dei Tedeschi e degli Inglesi, si tentò di introdurlo nella poesia narrativa, e il tentativo non è del tutto inelegante, come si può vedere in qualche versione da Heine fatta dal Chiarini, che li aggruppa a quattro a quattro; p. e.:

Giace in fondo de la valle
D'alti monti circondato,
E dal cupo mormorio
Di cadenti acque cullato,
Cauteretz, il picciol borgo
Dalle candide casette.
Stan ridendo sui balconi
Belle donne e giovinette.

CHIARINI, trad. dell'*Atta Troll,* cap. I [4]).

---

[1]) GROSSI, *Marco Visconti,* Firenze, Le Monnier.
[2]) PRATI, *Opere edite ed inedite,* Milano, Guigoni, 1862, vol. I, p. 114.
[3]) CAVALLOTTI *Opere* cit., vol. I, p. 236.
[4]) HEINE, *Atta Troll,* tr. da G. CHIARINI; Bologna, Zanichelli, 1878, p. 11

c) *Novenario trocaico.*

La tetrapodia trocaica, quando abbia il primo membro ipercatalettico:

1́ ◡ | 3́ ◡ ◡ | 6́ ◡ | 8́ ◡

dà luogo a una forma speciale di verso, che si può chiamare *novenario trocaico* e *ha gli accenti ritmici principali sulla terza e ottava e i secondarî sulla prima e sesta sillaba.*

Di questo verso non si hanno esempî nella poesia dotta, ma in quella popolare abbondano; e vi si nota che il dattilo del secondo posto altre volte è sostituito da un trocheo, onde si ha lo schema:

1́ ◡ | 3́ ◡ | 5́ ◡ | 7́ ◡

oppure il dattilo passa alla terza sede:

1́ ◡ | 3́ ◡ | 5́ ◡ ◡ | 8́ ◡

oppure conservandosi al secondo posto si estende anche al primo:

1́ ◡ ◡ | 4́ ◡ ◡ | 7́ ◡ — 9́ ◡

Tanta varietà di forme è però ridotta alla necessaria omogeneità dalla musica, poichè, non sarà inutile ripeterlo, si tratta di un metro esclusivamente popolare, che si accompagna sempre col canto.

Un bell'esempio di questo ritmo nella forma pura è dato dal canto pop. veneto *Il finto pellegrino* [1]), addotto dal Fraccaroli op. cit. pag. 78, che comincia:

Gēntĭlŏ́mŏ dăl bĕ́l sălŭ́dŏ
'Na matina, co 'l sol levá,
Lu 'l se veste, lu 'l se calza,
Lu 'l se lava le bianche man.

Ed eccolo pure nella lezione istriana [2]), dove è qualche verso dallo schema alterato:

---

[1]) Bernoni, *Canti pop.* cit., punt. IX, n. 7.

[2]) Antonio Ive, *Canti popolari istriani raccolti a **Rovigno**;* Torino, Loescher, p. 334.

Quila giuvine del saloûdo,
La miteîna cu 'l sul livà.
Quila giuvine del saloûdo,
Veîva l'Amur,
La miteîna cu' 'l sul livá.
La se calza la se veste,
La se lava li biançe man.
La se calza, la se veste,
Veîva l'Amur,
La se lava li biançe man.

Per la forma alterata è notevole esempio anche la nota cantilena veneta:

Santa Barbara e San Simon
Liberéme da sto ton.
Liberéme da sta saeta,
Santa Barbara benedeta.

Dai quali esempî parmi si possa dedurre che, per certi speciali componimenti, potrebbe tentarsi siffatto metro anche nella poesia dotta.

d) *Senario trocaico A* e *B*.

La tripodia trocaica, in tutte e tre le sue forme, catalettica in sillaba, acatalettica e ipercatalettica:

1 3 5
–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́

1 3 5
–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑

1 3 5
–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ ⏑

costituisce un *senario* che, a distinguerlo da quello dattilico (accenti sulla 2.ª e 5.ª), chiameremo *trocaico*.

Trattandosi di una tripodia, a differenza della dipodia, nessun'arsi vi si può mutare di sede; una però vi si può attenuare o sopprimere, ed è di preferenza quella sulla terza; onde questo *senario trocaico*, che diremo *A*, ha *gli accenti ritmici principali sulla prima e quinta e uno secondario sulla terza sillaba.*

Esso ebbe molta voga nelle poesie religiose e goliardiche del medio-evo, e lo si trova anche presso i Pro-

venzali; all'incontro è assai raramente usato nella nostra poesia, e, se occorre talvolta nelle origini, è misto coi settenari, onde potrebbe considerarsi come un settenario acefalo, come p. e. nella *Gerusalemme Celeste* di fra Giacomino da Verona, o in questo componimento di Jacopone:

> Nē lă dĕ́gnă stā́llă dĕl dō̆lcĕ Bămbī́nŏ
> Gli Angeli cantano d'intorno al piccolino,
> Cantano e gridano gli Angeli diletti,
> Tutti riverenti timidi e subietti,
> Al Bambolino principe degli eletti,
> Che nudo giace nel pungente spino.
>
> Lib. III, od. V, ediz cit.

Nel sec. XVI tentò questo verso con molta grazia il Chiabrera; eccone alcune strofe:

> Dōlcĭ miei sŏspī́rĭ,
> Dolci miei martiri,
> Dolce mio desio
> E voi dolci canti
> E voi dolci pianti,
> Rimanete, addio!
>   Alla ria partita
> Vento, o mare invita.
> Oh volubili ore!
> Ma non più querele:
> Duro Amor crudele
> Ama il mio dolore.
>
> *Canzonetta* XCIV, ed. cit.

Recentemente poi lo rinfrescò il Franchetti nella traduzione delle *Rane* di Aristofane, alternando lo sdrucciolo col tronco:

> Jacco, tu cui gli uomini
>   Rendon tutti onor,
> D'una sì gradevole
>   Festa iniziator;
> Qui a la Diva scortami,
>   Mostra che non è

Grave a te percorrere
Lunga strada a piè!
Vieni, Jacco, guidami,
Delle danze Re[1]).

Oltre a questo senario trocaico, che dicemmo A, c'è un altro senario, che proviene dalla seconda parte di un *tetrametro trocaico.* Questo ha il seguente schema puro:

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ || — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏓

Ora, se la seconda parte di questo verso la si considera come una tripodia ipercatalettica per le leggi che dicemmo, essa avrà le arsi principali sulla prima e quinta, e la secondaria sulla terza; ma potrebbe anche considerarsi come una tetrapodia, al pari della prima parte del verso, e allora bisognerà, per le leggi della tetrapodia, spostare le arsi principali che saranno sulla terza e settima, anzichè sulla prima e quinta. Il tetrametro trocaico adunque in italiano potrà considerarsi sotto queste due forme:

1.ª) ⏓ ⏑ ⏓́ (3) ⏑ ⏓ ⏑ ⏓́ (7) ⏑ || ⏓ ⏑ ⏓́ (3) ⏑ ⏓ ⏑ ⏓́ (7)
2.ª) ⏓ ⏑ ⏓́ (3) ⏑ ⏓ ⏑ ⏓́ (7) ⏑ || ⏓́ (1) ⏑ ⏓ ⏑ ⏓́ (5) ⏑ ⏓

la prima coll'accento sull'ultima, che equivale a due ottonarî, il primo piano, il secondo tronco come p. e.:

Tāce ănch'ēssă lă spĕránză || nēl rĭcórdŏ dĭ quĕl fiŏr;

la seconda con attenuazione, anzi soppressione dell'ultima arsi, come p. e. nel *Pange lingua:*

Pāngĕ línguă glōrĭósĭ || Cŏrpŏrĭs mystērĭŭm [2])
Sanguinisque pretiosi || quēm ĭn mūndĭ prētĭŭm.

La seconda parte di questa seconda forma costituisce il senario trocaico di cui discorriamo, come si vede nel verso staccato dello *Stabat Mater:*

---

[1]) ARISTOFANE, *Le Rane*, ediz. cit., p. 40.
[2]) Ma anche questo potrebbe ridursi al primo schema, colla cadenza della liturgia, quando si dicesse:
Pange lingua gloriosi || còrporis mistèriùm.

Stăbăt mátĕr dŏlŏrōsă
Juxta crucem lacrymosa
Dūm pĕndébăt fílĭŭs
Cujus animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.

Se non che, usandosi in compagnia della tetrapodia, vi si assimila di solito nelle arsi, collocando anch'esso la prima arsi principale sulla terza, anzichè sulla prima sillaba; onde questo *senario trocaico,* che chiameremo *B*, *ha gli accenti ritmici principali sulla terza e quinta, e uno secondario sulla prima.*

Esso fu felicemente usato dal Giusti nelle sue satire, in strofe speciali foggiate sul modello dello *Stabat mater,* nelle quali i due primi versi sono ottonarî rimati a coppia, cui segue un terzo verso, il senario trocaico *B*, che col secondo degli ottonarî costituisce il tetrametro della seconda forma sopra descritta; ossia forma una sola serie ritmica, di cui l' uno è la protasi e l' altro l'apodosi, benchè il poeta li scriva divisi. Gli è anzi per questa omogeneità di ritmo, che, quantunque talora ai versi cogli accenti di terza e quinta si avvicendino quelli cogli accenti di prima e quinta, pur tuttavia la nostra lingua nella recitazione tende a ridurli tutti al ritmo fondamentale, ponendo un'arsi principale sulla terza invece che sulla prima, come si può vedere nei seguenti esempî:

Dĭĕs ĭraĕ! è mōrtŏ Céccŏ;
Gli ē vĕnūto ĭl tĭrŏ séccŏ;
Cĭ lĕvṓ l'ĭncōmŏdŏ.
Ūn rĭbéllĕ māl dĭ pĕttŏ
Tē lŏ méssĕ al cātălĕttŏ;
Siā lăudáto ĭl médĭcŏ.
Giusti, *Il dies irae,* ed. cit.

Dĭ sĭ nōbĭlĕ Cŏngrēssŏ
Si rallegra con sè stesso
Tūttŏ l'ūmăn gĕnĕrĕ [1]).

---

[1]) In quesfo verso, benchè l'accento grammaticale sia sulla 4.ª (*umàn*) pure ognuno s'accorge che nel ritmo lo si accentua sulla 3.ª (*ùman*).

Tra i potenti della penna
Non si tratta come a Vienna
D'allottare i popoli.

GIUSTI, *Pel primo Congresso dei dotti*, ed. cit.

Che buon pro facesse il *verbo*
Imbeccato a suon di nerbo
Nelle scuole pubbliche;
Come insegnino i latini
E che bravi cittadini
Crescano in collegio.

GIUSTI, *Gli immobili e i Semoventi*, ed. cit.

In tutte e tre i componimenti sono una dozzina circa i senarî trocaici, che non abbiano la prima arsi principale sulla terza; e sono soli i tre senarî dattilici (tutti nell'ultimo dei componimenti) che facilmente si possono distinguere dalle loro arsi sulla seconda e quinta:

D'un fráte collerico
La páce domestica
Nell'árte poetica.

Questo metro, ai nostri giorni, fu tentato anche nella lirica dal Marradi in una sua recente composizione [1]).

e) *Decasillabo e dodecasillabo trocaici.* La pentapodia trocaica composta di una dipodia e una tripodia:

— ◡ ́ ◡ ‖ — ◡ ́ ◡ ́ ◡
1 3 5 7 9

dà il così detto *decasillabo* del Chiabrera, perchè da lui pel primo introdotto al posto del quarto verso della strofa alcaica, come vedremo parlando dei metri barbari. Qui basti notare che la pentapodia trocaica, usata al modo del Chiabrera, non è che un endecasillabo acefalo, come si può vedere dai seguenti versi tolti dall'ode ad Urbano VIII:

---

[1]) G. MARRADI, *Nuovi canti;* Milano, Treves, 1891.

Sḗggĭ scḗltĭ || dḗllĕ Ninfe Ăscrḗĕ —
Cárĕ tā́ntŏ || dĭ Quĭrī́no ăi cṓllĭ —
Tutti sparsi di faville d'oro —
Quinci lunge dian timore ai Traci —
Astro sempre senza nubi chiaro —
Guardi il Tebro, guardi l'alma Roma.
Canz. eroiche, LXXI, ed. cit.

Anche l'esapodia trocaica dà luogo a un verso, che può esser detto *dodecasillabo trocaico*. Esso può considerarsi composto o di due tripodie o di tre dipodie:

1.ª) –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ || –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

2.ª) ⏓ ⏒ –́ ⏑ || ⏓ ⏒ –́ ⏑ || — ⏑ –́ ⏑

La prima forma risulta composta di due senarî accoppiati ed è analoga a quella di tanti altri versi doppi, con cesura a metà, e se ne avvertirà la misura tripodica dalla disposizione delle parole nel periodo grammaticale. Nella seconda forma le prime due dipodie costituiscono un ottonario, governato dalle sue leggi, e la terza dipodia un quaternario, che può anche essere scritto staccato.

Di questo ritmo composto è traccia anche nelle origini; vedi p. e. l'ultima stanza della *canzone del re Giovanni*:

Melglio mi tengno per pagato
di madonna,
che s'io avessi lo contato
di Bologna,
e la Marca e lo ducato
di Guascogna [1]).

L'usò pure ai nostri giorni il Carducci in una versione da Klopstock, che comincia:

Quā́ndo ĭl trḗmŭlŏ splĕndṓrĕ dḗllă lúnă
Si diffonde giù pe' boschi, quando i fiori, ecc.

---

[1]) MONACI, *Crestomazia* cit., p. 71.

§ II. **Ritmi ascendenti (giambici).**

a) *Quinario e quinario accoppiato.*

Il verso più breve anche nei ritmi ascendenti, come già nei discendenti, è dato dalla dipodia nelle sue tre forme, acatalettica:

⏑ –́ | ⏑ –́

ipercatalettica:

⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑

e doppio ipercatalettica:

⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ ⏑

Essa costituisce il verso comunemente detto *quinario*, nelle sue tre forme, tronco, piano e sdrucciolo, e siccome può avere l'attenuazione dell'accento o l'ipertesi nel primo piede, come vedemmo a pag. 48, così potrà assumere le forme seguenti:

2 4
⏓ –̈ | ⏑ –́

2 4
⏓ –̈ | ⏑ –́ ⏑

2 4
⏓ –̈ | ⏑ — ⏑ ⏑

A questi tre schemi si possono ridurre tutti i quinarî possibili, tronchi, piani, sdruccioli; onde è evidente che *esso ha l'accento ritmico principale sulla quarta e può averne uno secondario o sulla prima o sulla seconda, o averne nessun altro.* Può darsi che talora abbia un accento grammaticale sulla terza; ma questo non avrà alcuna importanza ritmica e nella recitazione tenderà ad attenuarsi, come si può sentire nei versi che seguono:

Cŏ dĕsīr míei
Dí́ mígliōr dōno.

Il quinario è verso antichissimo nella nostra poesia e fin dalle origini lo si trova commisto ai settenarî e agli endecasillabi; però fin da allora è pure usato in strofe monocole, p. e.:

Ămŏ́r dĭlĕ́ttŏ
Chrĭ́stŏ bĕ́ātŏ
Di mĕ́ dĕsŏlātŏ
Hā́ggĭ pĭĕtā́nză.
Haggi pietanza
Di me peccatore,
Che so stato in errore
Lungo tempo passato.
A gran diritto
Ne vo a l'ardore;
Che te Signore
Si ho abandonato.
JACOPONE, lib. IV, cant. XXVI, ed. cit.

È molto usato anche nella poesia moderna; eccone qualche esempio di strofe monocole:

Fṓnti ĕ cŏllínĕ
Chiesi agli Dei:
M'udiro al fine,
Pago io vivrò.
Nè mai quel fonte
Co' desir miei,
Nè mai quel monte
Trapasserò.
Gli onor che sono?
Che val ricchezza?
Di miglior dono
Vommene altier:
D'un'alma pura
Che la bellezza
Della Natura
Gusta e del Ver.
PINDEMONTE, *La Melanconia* [1]).

Sempre nell'anima
Mi sta quel giorno,
Che con un nuvolo
D'amici intorno,
D'Eccellentissimo
Comprai divisa,

[1]) I. PINDEMONTE, *Le poesie originali;* Firenze, Barbera 1858, p. 14.

E melanconico
Lasciai di Pisa
La baraonda
Tanto gioconda.

GIUSTI, *Le memorie di Pisa*, ed. cit.

Ed eccone qualche altro di strofe, in cui è misto ai settenari o agli endecasillabi:

Non più sul tronco fragile
        Di pioppe vuote
Il verde picchio il valido
        Becco percote;
Chè ormai di sotto al tepido
        Guancial dell'ala,
Come s'imbruna il vespero,
        La testa ei cala.

ALEARDI, *Il lampo a secco* [1],

Ieri assiso su l'orlo de lo stagno
        Vedeva un ragno
Tessere la sua tela insidiosa
        Sopra una rosa.
Oggi, allor quando mi giuravi amore
        Stretta al mio core,
Sui labbri tuoi vedea che la bugia
        Anch'ella ordìa.

ALEARDI. *Scoperta* [2]).

Il quinario si usa anche accoppiato; solo è da avvertire che il primo di essi deve essere o piano o sdrucciolo e che non si ammette iato o elisione tra le due parti, divise da cesura fissa:

⏓ ⏓ | ⏑ ⁴́ ⏑ ‖ ⏓ ⏓ | ⏑ ⁴́ ⏑

Eccone un esempio antico, abbastanza regolare:

Ŏr sĭ cŏmīncĭă ‖ lŏ dūrŏ piàntŏ
Che fa la Madre ‖ di Cristo tanto:
Or intendete ‖ l'amaro canto:
Fu crocifisso ‖ quel corpo santo.

---

[1]) ALEARDO ALEARDI, *Canti;* Firenze, Barbera, 1867, p. 211.
[2]) Ibidem, p. 207.

Ma quando che + s'inchiodava,
Presso al figliuolo || la Madre stava:
Quando a la croce || gli occhi levava,
Per troppa doglia || ci trangosciava.

JACOPONE, lib. III, od. XIII, ed. cit.

Ed eccone qualche esempio moderno, dove la cesura è sempre rispettata:

Sŏlíngŏ víssĭ || sénză spĕránzĕ:
Serti e profumi, || convitti e danze
Di nulla gioia || m' erano al core,
Vinto nel tedio, || muto all'amore,
Finch'io te vidi, || pudica e bella,
Dolce sorella, || dolce sorella!
Quel ch'io provassi || la prima volta
Che di vederti || m'accade, ascolta.
Pareami averti || scontrato ancora,
Ma ignoti il loco || m'erano e l'ora.
E dicea il core: || Non vedi? È quella
La tua sorella, || la tua sorella.

CARRER, *La Sorella* [1]).

Lina, brumaio || torbido inclina,
Ne l'aër gelido || monta la sera:
E a me ne l'anima || fiorisce, o Lina,
La primavera.
In lume roseo, || vedi, il nivale
Fedriade vertice || sorge e sfavilla,
E di Castalia || l'onda vocale
Mormora e brilla.

CARDUCCI, *Primavere elleniche, Eolia* [2]).

Talora è mescolato coi settenarî, p. e.:

Gelido il vento || pe' lunghi e candidi
Intercolonni || feria: su' tumoli
Di garzonetti e spose
Rabbrividian le rose

---

[1]) CARRER, *Poesie;* Firenze, Le Monnier, 1854, p. 3.
[2]) CARDUCCI, *Rime nuove;* Bologna, Zanichelli, 1887, p. 105.

Sotto la pioggia, ‖ che, lenta assidua,
Sottil, da un grigio ‖ cielo di maggio
Battea con faticoso
Metro il piano fangoso;
Quando, percosso ‖ d'un lieve tremito,
Ella il bel velo ‖ d'intorno a gli omeri
Raccolto a 'l seno avvinse
E tutta a me si strinse.

Carducci, *Primavere elleniche, Alessandrina* [1]).

b) *Novenario giambico.*

La tetrapodia negli altri ritmi già discorsi, il dattilico e il trocaico (dodecasillabo dattilico e ottonario trocaico) non presenta alcuna difficoltà, perchè non fa che seguire le regole della dipodia, che vi è distribuita in tante coppie, e però è di uso assai esteso. Diversamente invece si comporta la tetrapodia giambica; questa nella forma pura acatalettica, colla cesura a metà, e colle trasformazioni del primo piede proprie della dipodia:

4 8
⏒ ⏓ | ⏑ –́ ‖ ⏒ ⏓ | ⏑ –́

darebbe luogo a due quinarî tronchi, il qual verso, come è facile intendere, riuscirebbe sgradito al nostro orecchio; e nella forma ipercatalettica poi, sempre colla cesura alla metà:

4 8
⏒ ⏓ | ⏑ –́ ⏑ ‖ ⏒ ⏓ | ⏑ –́ ⏑

forma due quinarî accoppiati, come già vedemmo. Ma la stessa tetrapodia, se fosse catalettica nella prima dipodia e ipercatalettica nella seconda, colla cesura fissa tra l'una e l'altra:

4 8
⏒ ⏓ | ⏑ –́ ‖ ⏒ ⏓ | ⏑ –́ ⏑

risulterebbe composta da un quinario tronco seguito da un altro piano; e ammettendosi anche che alla prima

———

[1]) Ibidem p. 116.

dipodia possa seguire una sillaba atona, senza alterazione del ritmo, se la cesura passa al di là di questa sillaba atona:

$$\overset{}{\smile}\ \underset{-}{\smile}\ |\ \smile\ \overset{4}{\acute{-}}\ \smile\ \|\ -\ \smile\ |\ \overset{8}{\acute{-}}\ \smile$$

potrebbe essere costituita da un quinario piano nella prima parte e nella seconda da un quaternario. In questi due casi si ha veramente un nuovo metro, che diremo *novenario giambico* e *ha gli accenti ritmici sulla quarta e ottava e la cesura o dopo la quarta o dopo la quinta sillaba.*

Di novenarî siffatti occorrono esempî nelle origini della nostra poesia, ad imitazione della poesia religiosa e narrativa francese e provenzale, dov'era usitatissimo; e s'incontra specialmente nelle versioni dal francese, il che proverebbe la sua origine straniera, o in dialetti di fondo veneti, i quali colle frequenti desinenze ossitone meglio vi si potevano adattare. Veggansi p. e., la narrazione della *Passione* pubblicata dal Mazzatinti [1]), il testo veneto del *Renard* [2]), la *Leggenda di S. Maria Egiziaca* altro testo veneto [3]); e per citare un testo noto, il così detto *Lamento della sposa Padovana,* di cui ecco il principio:

Rĕspŏ́ndĕr vŏ́i ă dŏ́nă Frĭ́xă
Ke me conseia en la soa guisa
E dis k'eo lasse ogna grameza
Vezandome senza alegreza;
Kè me mario se n'è andao,
K'el me cor cum lui à portao.
Et eo cum ki me deo confortare,
Fink'el starà de là da mare [4]) ?

---

1) *Poesie religiose del sec.* XIV *pubblicate secondo un codice eugubino* Bologna, Romagnoli, 1881.

2) Edito dal Putelli nel *Giornale di Filologia romanza* N. 5, p. 153;

3) Edito dal Casini nello stesso *Giornale,* N. 7, p. 89.

4) *Il Lamento della sposa Padovana nuovamente edito di su la pergamena originale,* nel *Propugnatore,* N. S. vol I, part. II, fasc. 5-6.

Nella nostra letteratura a cagione dell'anacrusi mobile, questo verso si confuse presto coll'ottonario, dal quale non differisce, come è facile vedere, se non per una sillaba iniziale in più, ma nella poesia dialettale dell'alta Italia vive tuttora e ne è esempio notevolissimo la canzone della *Donna Lombarda,* di cui la lezione vicentina comincia così:

— Āmĕ-mĕ mí, dōnă Lŏmbárdă
ame-me mi, ame-me mi.
— Ma cume mai vus-tu che fazza,
che gh'ó 'l marí, che gh'ó 'l marí?
— Fa-lo morir*e* quel tuo marito,
fa-lo morir, fa-lo morir.
— Ma come mai vus-tu che fazza,
farlo morir, farlo morir?
— Vanne in nel or*to* del me sior barba,
che gh'è la te*sta* d'un serpentin, ecc. [1]).

Come dicemmo, questo verso cadde presto nella nostra letteratura e non entrò nella lingua toscana, che ha tanta ripugnanza alle desinenze tronche, o ossitone che dir si vogliano; tuttavia un poeta dotto, ricercatore assiduo di nuovi metri, il Chiabrera si è provato a usare questo novenario in due canzonette, di cui ecco le prime strofe:

Giá mĭ dólsi ĭo chĕ acérbŏ orgóglĭŏ
Del mio bel sol turbasse i rai,
Sicchè ria nube di cordoglio
Lunge da me non gisse mai:
Già mi dolsi io, ch'empio veneno
Di gelosia m'empiesse il seno,
Sicchè mio cor sen venia meno.
Canzonetta XXVI, ed. cit.

Ă dūrŏ strál dĭ ría vĕntúră,
Misero me! son posto segno,
E l'empio duol, ch'io ne sostegno

---

[1]) Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte;* Torino, Loescher, 1888, p. 9.

Misero me! non ha misura,
Certo, che vinto a morte andrei,
Se con Amor men foste rei,
Occhi, conforto a' dolor miei.

Canzonetta LV, ed. cit.

c) *Settenario e settenario accoppiato.*

La tripodia giambica costituisce il verso comunemente detto *settenario* tronco, piano e sdrucciolo a seconda delle tre forme acatalettica, ipercatalettica, doppio-ipercatalettica:

2 4 6
⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́

2 4 6
⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑

2 4 6
⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ ⏑

Da questi è facile vedere che i due ultimi piedi non sono che lo schema del quinario; ma questo, come vedemmo, per attenuazione d'accento o per ipertesi può avere, considerando qui soltanto la forma ipercatalettica o piana, oltre la forma:

2 4
A: ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑

quest'altre due:

1 4
B: –́ ⏑ | ⏑ –́ ⏑

4
C: ⏑ ⏑ | ⏑ –́ ⏑

Ora se noi preponiamo a ciascuno di questi schemi *A, B, C,* un altro giambo nelle tre forme che per le stesse ragioni può assumere:

⏑ –   – ⏑   ⏑ ⏑

avremo i seguenti nove schemi:

A:

2 4 6
⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑

E quási lámpo ardénte

1 4 6
´ ◡ | ◡ ´ | ◡ ´ ◡

Tórna a fiorír la rósa

4 6
◡ ◡ | ◡ ´ | ◡ ´ ◡

D'artificióse anélla

B:

2 3 6
◡ ´ | ´ ◡ | ◡ ´ ◡

Che púr diánzi languía

1 3 6
— ◡ | ´ ◡ | ◡ ´ ◡

Sóvra i gígli di pria

3 6
◡ ◡ | ´ ◡ | ◡ ´ ◡

Di viváci scintílle

C:

2 6
◡ ´ | ◡ ◡ | ◡ ´ ◡

E mólle si ripósa

1 6
´ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ´ ◡

Bríllan le pupílle

6
◡ ◡ | ◡ ◡ | ◡ ´ ◡

Di questi l'ultimo è puramente teorico, perchè non si possono avere in italiano cinque sillabe atone consecutive, onde otto sono gli schemi che il settenario può avere in italiano per ciascuna delle sue tre forme, piana, tronca, sdrucciola; e dal loro esame si rileva che esso *ha un accento ritmico principale sulla sesta* e naturalmente ne avrà anche un altro sopra una delle prime quattro sillabe, per la ragione sopraddetta che non si possono avere cinque sillabe atone di seguito. Se poi un accento grammaticale cadesse sopra la quinta sillaba, non avrà alcun valore ritmico, e nella pronuncia verrà attenuato, come si può vedere p. e., nel verso:

Sŭl rēmo ĭl nŏcchiēr brūn

dove l'accento sull'ultima di *nocchiér* non ha alcuna forza nel verso, quasi che il suo *ictus* tendesse a distribuirsi sulle sillabe vicine. E parimenti è da notarsi, come già vedemmo pel quinario, che la stessa attenuazione e quasi soppressione dell'accento ritmico succede, quando si hanno due arsi consecutive, come nel secondo schema della serie B, nel quale si attenua o quasi si sopprime l'una delle arsi, o di seconda o di terza, oppure se si conservano ambedue, si separano con una breve pausa, come appare p. e. nel verso:

Chĕ pū́r diánzī lănguīă

o meglio ancora in quest'altro:

Gărzṓn náto ăl sŏccṓrsŏ.

Il settenario è uno dei versi più antichi delle lingue neo-latine e fin dalle origini della nostra poesia è comunissimo. Dante dice di lui che segue appresso quello *quod maximum est in celebritate* [1]) cioè l'endecasillabo; veggansi p. e. le seguenti strofe di Giacomo da Lentino del secolo XIII:

Mădṓnnă miắ, a vŏi mándŏ
in gioi li mei sospiri;
ca lungiamente amando
non vi volsi mai dire
com'era vostro amante
e lealmente amava,
e però k'eo dottava
non vi facea sembiante.
Tanto set'alta e grande,
k'eo v'amo pur dottando;
non ao per cui vi mande,
per messaggio parlando;
und'eo prego l'amore,
a cui pregha ogni amanti,
li miei sospiri e pianti
vi pungano lo core [2]).

---

[1]) *De Vulgari eloquentia,* lib. II, cap. V, p. 214, ediz. Fraticelli, Firenze, Barbera, 1882.
[2]) Monaci, *Crestomazia* cit. p. 45.

Anche in seguito il settenario può dirsi il principale verso della nostra lirica; e il segreto della sua prevalenza sta nella grande varietà d'accenti ritmici, che esso offre nelle sillabe precedenti l'arsi fissa sulla sesta. Il poeta che sa approfittare con arte di questa varietà, può ottenere mirabili effetti d'armonia e d'espressione; ma se al contrario il settenario è accentato sempre allo stesso modo, produce monotonia e sazietà.

Esso si usa in tutte tre le forme, sdrucciolo, piano, tronco, in strofe monocole. Eccone qualche esempio:

Sparsa le trecce morbide
Su l'affannoso petto,
Lenta le palme, e rorida
Di morte il bianco aspetto,
Giace la pia, col tremolo
Sguardo cercando il ciel.
Cessa il compianto: unanime
S'innalza una preghiera:
Calata in su la gelida
Fronte una man leggiera
Su la pupilla cerula
Stende l'estremo vel.

MANZONI, *Adelchi,* coro, atto IV, ed. cit. p. 109.

Terra, dall'ime viscere
Manda di gioia un grido;
Svégliati e leva un fremito,
Mar dell'immenso lido;
Angelica coorte,
Inneggia e ti prosterna;
Sulle celesti porte
Brilla, ineffabil dì;
L'uom dalla mano eterna
Colmo di vita uscì.
Più arcano delle tenebre,
Più delle belve truce,
Più libero del turbine,
Più bello della luce,
Nel portentoso istante
Al Creator converso,

Di gloria sfolgorante
Egli già move il piè.
O suddito Universo,
T'apri davanti al Re.

PRATI, *L'uomo* [1]).

Oppure commisto cogli altri versi giambici, il quinario e l'endecasillabo:

Va per la selva bruna
Solingo il Trovator,
Domato dal rigor
Della fortuna.
La faccia sua sì bella
La disfiorò il dolor;
La voce del cantor
Non è più quella.

BERCHET, *Il Trovatore* [2]).

Fosti eretto da uomini orgogliosi
In un'età di ferro!
Nelle viscere tue stan marmo e cerro,
Bel campanile!
I tuoi merli son gloria e apoteosi!
L'ellera vagabonda,
Agli ermi amica, tutto ti circonda
Con vago stile!
I tuoi merli li fè la durlindana
Tramutata in martello,
Ond'è che appari simile a un castello,
O mole strana!

E. PRAGA. *Ad un campanile gotico* [3]).

Il settenario accoppiato costituisce il *tetradecasillabo* impropriamente detto *martelliano*, e diciamo impropriamente, perchè non era una novità che Pier Jacopo Martelli introduceva; egli non faceva che richiamare in onore, nella poesia dotta, un verso già ben noto nella nostra letteratura popolare delle origini. In

---

1) PRATI, Opere cit. Vol. I, p. 86.
2) BERCHET, Opere cit. p. 113.
3) *Trasparenze,* Torino, Casanova, 1878. p. 129.

questa il settenario è assai frequente nella sua forma doppia, ad imitazione del verso eroico francese, conosciuto col nome di *alessandrino*, per essere stato primieramente usato nei romanzi d'avventura del ciclo d'Alessandro.

Fin dal sec. XIII lo troviamo usato da Girardo Patecchio da Cremona nel suo *Splanamento dei Proverbi di Salomone*, da Uguccione da Lodi nel suo *Libro*, dall'anonimo autore dei *Proverbi sulla natura delle donne*, da Pietro da Bescapé o Barsegapé nel suo *Sermone*, da Bonvesin da Riva ne' suoi poemetti morali e religiosi, da fra Giacomino da Verona nella sua *Babilonia infernale* e *Gerusalemme celeste*, ecc.; e meglio ancora da Ciullo dal Camo nel suo noto contrasto:

Rosa fresca aulentissima c'apar' in ver la state,
le donne ti disiano pulzelle, maritate;
trami d'este focora, se t'este a bolontate [1]).

Nella poesia moderna, oltre che nella drammatica, è usato nella lirica; vi si rispetta sempre la cesura tra un settenario e l'altro, nè vi si permette di regola l'elisione o l'iato. A grande altezza e potenza fu portato dal Carducci, ora in strofe monocole, come p. e.:

Passan le glorie come fiamme di cimiteri,
Come scenarî vecchi crollan regni ed imperi:
Sereno e fiero arcangelo move il tuo verso e va.
Canta a la nuova prole, o vegliardo divino,
Il carme secolare de 'l popolo latino;
Canta a 'l mondo aspettante, Giustizia e Libertà.

CARDUCCI, *A Vittore Hugo* [2]).

ora in distici:

Quando cadon le foglie, quando emigran gli augelli
E fiorite a' cimiteri son le pietre degli avelli,
Monta in sella Enrico quinto il delfin da' capei grigi
E cavalca a grande onore per la sacra di Parigi.

CARDUCCI. *La Sacra di Enrico V* [3]).

---

[1]) MONACI, *Crestomazia* cit. p. 106; dove trovansi pure gli antichi scritti sopracitati, tranne quelli di Bonvesin e di Giacomino.

[2]) *Rime nuove* cit. p. 225.

[3]) Ibidem, p. 207.

ora commisto col settenario semplice:

Avanti, avanti, o sauro destrier della canzone!
L'aspra tua chioma porgimi, ch'io salti anche in arcione,
Indomito destrier.
A noi la polve e l'ansia del corso e i rotti venti,
E il lampo delle selici percosse, e dei torrenti
L'urlo solingo e fier.

. . . .

Avanti, avanti, o sacro destrier, mio forte amico!
Non vedi tu le parie forme del tempo antico
Accennarne colà?
Non vedi tu d'Angelica ridente, o amico, il velo
Solcar come una candida nube l'estremo cielo?
Oh gloria, oh libertà!

CARDUCCI, *Prologo, Avanti! avanti* [1])!

Ora infine unito all'endecasillabo, come nel cit. contrasto di Ciullo dal Camo, o in questo esempio recente:

Ma le notti d'estate, quando sembra che il mondo
S'addormenti in un sogno di quïete suprema;
E quando eccelsa splende nell'azzurro profondo
La tersa face della luna scema;
Lungo il vïal deserto, pien d'un silenzio arcano,
Nel baglior della luna, sotto i pioppi dormenti,
Van camminando insieme a passi muti e lenti
Due ombre che si tengon per la mano.

ARTURO GRAF, *Post mortem* [2]).

d) *Endecasillabo.*

Diverse sono le teorie messe innanzi per ispiegare la derivazione dell'endecasillabo, che è il maggior verso della nostra poesia, detto da Dante *superbissimum carmen* [3]) e corrisponde al decasillabo francese e provenzale; nè si può dire che la quistione sia definitivamente risolta [4]).

---

1) *Nuove Poesie,* Bologna Zanichelli, 1879, p. 3.
2) ARTURO GRAF, *Dopo il tramonto*; Milano, Treves, 1893, p. 16.
3) *De Vulgari eloquentia,* lib. II, cap. V, pag. 214, ediz. cit.
4) Veggasi a questo riguardo RAJNA, *Le origini dell'epopea francese* Firenze, Sansoni, p. 506 e seg. e FRACCAROLI, *op. cit.* p. 104 e seg. Anche il GASPARY, *Stor. d. lett. it.* traduz. I, 57 e 421 lascia insoluta la questione.

È certo però che esso appare come un metro essenzialmente giambico, poichè la forma dattilica che già vedemmo a pag. 53, non è che una varietà relativamente assai rara del nostro endecasillabo. Il Fraccaroli crede che « l'endecasillabo nella sua forma originale, quale si osserva di preferenza nella poesia popolare, si possa raffrontare abbastanza davvicino col trimetro giambico, ne sia o non ne sia la continuazione storica. » E ne deriva le prove dal riscontro degli accenti ritmici ammessi comunemente per l'endecasillabo, colle cesure del trimetro giambico e colle arsi che succedono immediatamente a quelle.

Ma qualunque sia stato l'origine e la forma primitiva dell'endecasillabo, in quella che ha assunta attualmente, esso risulta costituito da una pentapodia giambica ipercatalettica, e offre due schemi, secondo che preceda la dipodia, nel qual caso dicesi *endecasillabo a minore*:

4 10
1.° ⏑ — ⏑ —́ || ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑

oppure preceda la tripodia e allora dicesi *endecasillabo a majore*:

6 10
2.° ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ || ⏑ — ⏑ —́ ⏑

La fusione tra i due membri succede come già lo vedemmo nell'ottonario a pag 65, e cioè avviene in modo che il primo membro costituisca sempre un verso completo, dipodico nel primo schema, tripodico nel secondo, e che il secondo membro contenga quanto è necessario a completare la pentapodia. Ora se si esaminano i due schemi sopra addotti, è facile vedere che la prima parte del 1.°:

4
⏑ — ⏑ —́

corrisponde a un quinario tronco e la seconda dello stesso a un settenario piano:

6
⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑

e inoltre che la prima parte del 2.°:

$$\smile - \smile - \smile \overset{6}{\acute{-}}$$

a un settenario tronco e la seconda dello stesso a un quinario piano:

$$\smile - \smile \overset{4}{\acute{-}} \smile$$

onde l'endecasillabo potrà essere formato da un quinario tronco e da un settenario piano, oppure da un settenario tronco e da un quinario piano.

Ma il quinario e il settenario possono assumere la forma piana colla ipercatalessi semplice e cioè avere la figura:

$$\smile - \smile \overset{4}{\acute{-}} \smile$$

$$\smile - \smile - \smile \overset{6}{\acute{-}} \smile$$

e allora, per il modo con cui dicemmo avvenire la fusione tra i due membri, la sillaba ipercataletica del primo membro si fonderà colla prima sillaba del secondo membro, onde avremo gli schemi:

$$\smile - \smile \overset{4}{\acute{-}} \smile \| - \smile - \smile \overset{10}{\acute{-}} \smile$$

$$\smile - \smile - \smile \overset{6}{\acute{-}} \smile \| - \smile \overset{10}{\acute{-}} \smile$$

nei quali, è bene notare che la sillaba dell' incontro, la quinta cioè e la settima, vanno considerate come appartenenti al secondo membro, non solo per le regole generali dell' elisione che eventualmente avesse luogo, ma anche perchè il primo membro è sempre compiuto senza di quella sillaba e non lo è invece il secondo. L'endecasillabo adunque potrà anche essere formato da un quinario piano e da un settenario piano, oppure da un settenario piano e da un quinario piano, purchè, nell'un caso e nell'altro, la sillaba ipercatalettica del primo membro si fonda colla prima sillaba del secondo membro.

Questa fusione, che, nella forma che ha attualmente l'endecasillabo, è ritenuta necessaria, non lo era invece

nei primordi della nostra poesia. Nelle liriche infatti del periodo delle origini, si trovano talora degli endecasillabi, che non hanno la fusione tra le due sillabe finale e iniziale dei due membri, onde a noi appaiono come eccedenti; ma è da notare che di solito hanno la rima al mezzo. Così p. e. nella così detta *Profezia* di Fra Tommasuccio [1]) su 36 endecasillabi con rima al mezzo, quattro hanno il primo membro eccedente, mancando la fusione di cui parliamo e sono:

La lor fiera armadura — saran gli sproni.

L'uno e l'altro fratello — mettere a morte.

La nave e poi gridare — Moja Sansone!

Libri, quaderni e carte — per terra dati.

E parimente nella famosa ballata di Guido Cavalcanti *In un boschetto trovai pastorella* [2]), si ha il verso eccedente, pure con rima al mezzo:

Che Dio d'Amore — mi parve ivi vedere.

Oltre la forma ipercatalettica, di cui abbiamo parlato finora, potrà aversi anche quella doppia-ipercatalettica nel primo membro; ma è solo l'endecasillabo *a majore* che ammette questa doppia ipercatalessi nel primo membro:

$$\smile - \smile - \smile \overset{6}{\acute{-}} \smile \smile \| \smile \overset{10}{\acute{-}} \smile$$

e non già l'endecasillabo *a minore,* quantunque se ne abbiano esempi negli antichi; e ciò perchè questa forma introdurrebbe tra i due membri un equilibrio, un'eguaglianza, che è contraria all'indole del ritmo pentapodico, in cui i due membri devono stare in un rapporto di minore a maggiore, o viceversa. L'endecasillabo adunque potrà anche essere formato da un settenario sdrucciolo e poi da tante sillabe quante sono necessarie

---

[1]) Francesco Trucchi, *Poesie italiane inedite di Dugento Autori;* Prato, 1846, vol. II p. 133.

[2]) Carducci, *Cantilene e ball.* cit. p. 80.

a compire la pentapodia, cioè da un trisillabo; e all'incontro non si potranno considerare come endecasillabi quei versi, che abbiano per primo membro un quinario sdrucciolo, e la cesura dopo la sesta, [1]) come p. e.:

> Quella sua tórbida ‖ colpevol'álma.
>
> Quella sua orríbile | rugosa fáccia.
>
> Quel suo implacábile ‖ sdegno feróce.

Però saranno giusti, se non belli, quando l'ultima sillaba del primo membro si elida colla prima dell'altro e questa porti l'accento, come p. e.:

> Se state fóssim' ‖ ánime di serpi.
> *Inf.* XIII, 39.
>
> Del quartordécim' ‖ ánno ch'io sospiro.
> PETRARCA, *In vita*, son. LI.

Da quanto si è detto finora appare manifesto che l'endecasillabo risulta dalla fusione di due metri giambici, il quinario e il settenario, la qual fusione è un altro buon argomento in favore della sua essenza giambica, perchè è proprio di ciascun ritmo di fondersi insieme con ritmi della stessa natura, onde ritmi trocaici con trocaici, p. e., quaternario e ottonario, dattilici con dattilici, p. e., senario e dodecasillabo e via dicendo.

Ma il quinario, come vedemmo, per attenuazione d'accento e per ipertesi del primo piede, può assumere tre forme diverse:

```
     2   4
a. ∪ ! ∪ ! ∪

   1     4
b. ! ∪ ∪ ! ∪

         4
c. ∪ ∪ ∪ ! ∪
```

e il settenario per le stesse modificazioni può presentare otto forme diverse:

```
     2   4   6
A. ∪ ! ∪ ! ∪ ! ∪
```

---

[1]) Cfr. BERENGO, *Versificaz.* cit. part. I, p. 96.

1 4 6
B. ! ∪ ∪ ! ∪ ! ∪

4 6
C. ∪ ∪ ∪ ! ∪ ' ∪

2 3 6
D. ∪ ! ! ∪ ∪ ! ∪

1 3 6
E. ! ∪ ! ∪ ∪ ! ∪

3 6
F. ∪ ∪ ! ∪ ∪ ! ∪

2 6
G. ∪ ! ∪ ∪ ∪ ! ∪

1 6
H. ! ∪ ∪ ∪ ∪ ' ∪

onde per l' endecasillabo avremo tanti schemi quante sono le combinazioni che si possono fare, unendoc iascuna forma del quinario con ciascuna forma del settenario, oppure ciascuna forma del settenario con ciascuna del quinario; avremo cioè 24 schemi nel primo caso per l'endecasillabo *a minore*, e 24 schemi nel secondo per l'endecasillabo *a majore*, in tutto 48, per la forma piana, che abbiamo preso per base, ed altrettanti per la forma tronca, come parimente per quella sdrucciola. secondo il seguente specchio:

Endecasillabi *a minore.*

1 2 3 4
a. ∪ ! ∪ ! ∪

b. ! ∪ ∪ ! ∪

c. ∪ ∪ ∪ ! ∪

A. ∪ ! ∪ ! ∪ ' ∪

B. ! ∪ ∪ ! ∪ ! ∪

C. ∪ ∪ ∪ ! ∪ ! ∪

D. ∪ ! ! ∪ ∪ ! ∪

E. ! ∪ ! ∪ ∪ ! ∪

F. ∪ ∪ ! ∪ ∪ ! ∪

G. ∪ ! ∪ ∪ ∪ ! ∪

H. ' ∪ ∪ ∪ ∪ ' ∪
5 6 7 8 9 10 11

Endecasillabi *a majore*

```
    1 2 3 4 5 6
A.  ⏑ ! ⏑ ! ⏑ ! ⏑
B.  ! ⏑ ⏑ ! ⏑ ! ⏑
C.  ⏑ ⏑ ⏑ ! ⏑ ! ⏑
D.  ⏑ ! ! ⏑ ⏑ ! ⏑
E.  ! ⏑ ! ⏑ ⏑ ! ⏑
F.  ⏑ ⏑ ! ⏑ ⏑ ! ⏑
G.  ⏑ ! ⏑ ⏑ ⏑ ! ⏑
H.  ! ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ! ⏑
                    a. ⏑ ! ⏑ ! ⏑
                    b. ! ⏑ ⏑ ! ⏑
                    c. ⏑ ⏑ ⏑ ! ⏑
                       7 8 9 10 11
```

Ed ecco ora le relative combinazioni, accompagn ciascuna da un verso di Dante:

Endecasillabi *a minore*.

1. a*A*. ⏑ — ⏑ — ‖ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

   L'amór che muóve il sóle e l'áltre stélle.

2. a*B*. ⏑ — ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑

   Che fá li miéi spíriti gír parlándo.

3. a*C*. ⏑ — ⏑ — ‖ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑

   Che a l'álto vólo ti vestí le piúme.

4. a*D*. ⏑ — ⏑ — ‖ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑

   Di quélla légge il cúi pópolo usúrpa.

5. a*E*. ⏑ — ⏑ — ‖ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

   La dónna súa sénza il víso dipínto.

6. a*F*. ⏑ — ⏑ — ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

   In ch'ío ti párlo mercé di coléi.

7. a*G*. ⏑ — ⏑ — ‖ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

   Che párve fuóco diétro ad alabástro.

8. b*A*. — ∪ ∪ — ‖ ∪ — ∪ — ∪ — ∪

É la cagión che il móndo ha fátto réo.

9. b*B*. — ∪ ∪ — ‖ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

Ìo cominciái cóme colúi che bráma.

10. b*C*. — ∪ ∪ — ‖ ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪

Ìndi ad udíre ed a vedér giocóndo.

11. b*D*. — ∪ ∪ — ‖ ∪ — — ∪ ∪ — ∪

Détte mi fúr di mía víta futúra.

12. b*E*. — ∪ ∪ — ‖ — ∪ — ∪ ∪ — ∪

Tú lascerái ógni cósa dilétta.

13. b*F*. — ∪ ∪ — ‖ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

Tú gli raccórci con l'ópere túe:

14. b*G*. — ∪ ∪ — ‖ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪

Quál si partí Ippólito d'Aténe.

15. c*A*. ∪ ∪ ∪ — ‖ ∪ — ∪ — ∪ — ∪

Non ne potrán tenér le língue múte.

16. c*B*. ∪ ∪ ∪ — ‖ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

E seguitó: Gráto e lontán digiúno.

17. c*C*. ∪ ∪ ∪ — ‖ ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪

Ricominciáron le paróle míe.

18. c*D*. ∪ ∪ ∪ — ‖ ∪ — — ∪ ∪ — ∪

Necessitá peró quíndi non prénde.

19. c*E*. ∪ ∪ ∪ — ‖ — ∪ — ∪ ∪ — ∪

Per Semelé cóntra 'l sángue tebáno.

20. c*F*. ∪ ∪ ∪ — ‖ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

La contingénza che fuór del quadérno.

21. c*G*. ∪ ∪ ∪ — ‖ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪

Seminatór di scándalo e di scísma.

Mancano qui tre schemi e cioè:

a*H*. ∪ — ∪ — ‖ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪
b*H*. — ∪ ∪ — ‖ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪
c*H*. ∪ ∪ ∪ — ‖ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪

pei quali Dante non mi offre nessun esempio, se pure non ho mal cercato; dal che non deriva che essi siano illegittimi e impossibili, anzi il FRACCAROLI op. cit. p. 115, ne riferisce degli esempî da lui stesso composti, che per nulla offendono l'orecchio e sono:

22. a*H*. ᴗ — ᴗ — ‖ — ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ

E tósto a vól rápido si dilégua.

23. b*H*. — ᴗ ᴗ — ‖ — ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ

Lúngi pel ciél rápido si dilégua.

24. c*H*. ᴗ ᴗ ᴗ — ‖ — ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ

E da lontán rápido si dilégua.

Endecasillabi *a majore.*

25. *A*a. ᴗ — ᴗ — ᴗ — ‖ ᴗ — ᴗ — ᴗ

Lo prímo túo rifúgio il prímo ostéllo.

26. *A*b. ᴗ — ᴗ — ᴗ — ‖ — ᴗ ᴗ — ᴗ

Mi dísse: Míra, míra, écco il Baróne.

27. *A*c. ᴗ — ᴗ — ᴗ — ‖ ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ

Se tú riguárdi Lúni ed Urbiságlia.

28. *B*a. — ᴗ ᴗ — ᴗ — ‖ ᴗ — ᴗ — ᴗ

Lívide insín là dóve appár vergógna.

29. *B*b. — ᴗ ᴗ — ᴗ — ‖ — ᴗ ᴗ — ᴗ

Élla non tú ne avrá róssa la témpia.

30. *B*c. — ᴗ ᴗ — ᴗ — ‖ ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ

Cóme son íte e cóme se ne vánno.

31. *C*a. ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ — ‖ ᴗ — ᴗ — ᴗ

Se gloriïár di té la génte íái.

32. *C*b. ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ — ‖ — ᴗ ᴗ — ᴗ

U' non si múta mái biánco nè brúno.

33. *C*c. ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ — ‖ ᴗ ᴗ ᴗ — ᴗ

A mattinár lo spóso perchè l'ámi.

34. *Da*. ⏑ — — ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ — ⏑ — ⏑

Con piú dólce canzóne e piú profónda.

35. *Db*. ⏑ — — ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑

Sicché a béne sperár m'éra cagióne.

36. *Dc*. ⏑ — — ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

Ben sái cóme ne l'äër si raccóglie.

37. *Ea*. — ⏑ — ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ — ⏑ — ⏑

Mólti són gli animáli a cúi s'ammóglia.

38. *Eb*. — ⏑ — ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑

Tré Frisón s'averían dáto mal vánto.

39. *Ec*. — ⏑ — ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

Bén tetrágono ai cólpi di ventúra.

40. *Fa*. ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ — ⏑ — ⏑

Che saétta prevísa vién piú lénta.

41. *Fb*. ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑

Che nel lágo del cór m'éra duráta.

42. *Fc*. ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

Ma con chiáre paróle e con precíso

43. *Ga*. ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ — ⏑ — ⏑

Sará la cortesía del grán Lombárdo.

44. *Gb*. ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑

Col fálso lor piacér vólser miei pássi.

45. *Gc*. ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

Le súe magnificénze conosciúte.

46. *Ha*. — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ — ⏑ — ⏑

Quándo per dilettánze ovér per doglie.

47. *Hb*. — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ‖ — ⏑ ⏑ — ⏑

Fúlvido di fulgóri íntra due ríve.

48. *Hc*. — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ‖ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

Sémpre la confusión delle persone.

Oltre i 48 schemi sopra descritti, che si hanno per ciascuna forma piana, sdrucciola o tronca, altre se ne avranno a seconda delle varie sedi, in cui può farsi cadere la cesura. Questa ha luogo tra un membro e l'altro, e sarà dopo la quarta nell'endecasillabo a *minore:*

È la cagión ‖ che il móndo ha fátto réo
Purg. XVI, 104.

e dopo la sesta in quello a *majore:*

Ella non tú ne avrá ‖ róssa la témpia
Par. XVII, 66.

se il primo membro finisce con parola tronca. Ma siccome in italiano le desinenze ossitone sono scarse, così il primo membro uscirà più spesso in parola piana, e allora la cesura cadrà una sillaba dopo l'arsi, e cioè dopo la quinta nell'endecasillabo a *minore:*

Che all'álto vólo ‖ ti vestí le piúme
Par. XV, 54

e dopo la settima in quello a *majore:*

Che saétta prevísa ‖ vién più lénta
Par. XVII, 27.

E potrà perfino cadere dopo l'ottava in quelli a *majore*, quando il primo membro abbia la forma doppia-ipercatalettica, ossia si chiuda con uno sdrucciolo:

Súrgono innumerábili ‖ favílle
Par. XVIII, 101.

Aggiungendo ai 48 schemi veduti, quelli che derivano dalle varie sedi, che può prendere la cesura, se ne aumenta ancora il numero e il Fraccaroli computa che siano in tutto 87 le combinazioni dell'endecasillabo; dal che si vede di leggieri come si presti mirabilmente ad ogni espressione e gradazione dell'armonia e del pensiero.

Dall'esame degli stessi schemi si rileverà inoltre quanto sia erronea la legge, che si dà comunemente dai trattatisti, che l'endecasillabo debba avere gli ac-

centi ritmici o sulla sesta e decima, o sulla quarta ottava e decima, perchè potrebbe averli invece sulla quarta quinta e decima, come negli schemi a*H*, b*H*, c*H*. Più giusto sarà dunque dire che l'*endecasillabo, essendo generato dalla fusione di un quinario e d'un settenario, o viceversa, avrà gli accenti ritmici che questi versi possono assumere.*

Già, parlando del quinario e del settenario, osservammo che quando si incontrano nel verso due arsi consecutive, una delle due si può sopprimere, attenuandola nella pronuncia, sì che non si senta quasi l'accento; onde, quando v'è un arsi principale a mezzo d'un verso, occorre sempre che preceda e segua una tesi. Questa legge si verifica pure nell'endecasillabo, quando però le due arsi consecutive siano nello stesso membro; così la terza sillaba, se il primo membro è un quinario, la quinta, se è un settenario, e la nona in entrambi i casi, devono essere atone, o devono ammorzare il loro accento, quando eventualmente portassero un accento grammaticale. Così p. e. nel verso:

Perocchè il bén ch'é del volére obbiétto
Par. XXXIII, 103.

ognuno s'accorge che l'accento grammaticale che è sull'ultima di *perocché,* si ammorza dinanzi all'arsi di quarta che è sopra *bén;* e parimente nel verso:

Lívide insín là dóve appár vergógna
Inf. XXXII, 34.

si attenua e quasi scomparisce l'accento grammaticale di *là,* innanzi all'arsi di sesta, che è sopra *dóve.*

Da ciò si vede che è legittima la regola, data già dai vecchi trattatisti [1]), che la nona sillaba non può ricevere un accento forte e vibrato, perchè precede la decima che di necessità ha un'arsi principale; non sono quindi da imitarsi versi come i seguenti del Petrarca:

---

[1]) Cfr. BERENGO, *Versific.* cit. part. I, p. 89.

Che all'aura il vago e biondo ca*pél chiú*da.
In vita, madr. I.

I' sentia dentr' al cor già ve*nír mé*no.
In vita, son. XXXII.

Nè di muro o di poggio o di *rámo óm*bra.
In vita, son. XXIV.

A meno che siffatta accentuazione possa essere suggerita e giustificata da speciali ragioni di stile e d'armonia, come nel celebre verso di Dante:

Che furo all'ósso come d'un *càn fòr*ti.
Inf. XXXIII, 78.

Se le sue arsi consecutive appartengono l'una a un membro e l'altra a un altro, si conservano entrambe; e così può benissimo avvenire l'incontro delle arsi tra la quarta e la quinta, quando il primo membro è un quinario tronco e l'altro un settenario, cominciante con arsi, p. e., nel verso:

La donna *súa* || *sénza* il víso dipínto.
Par. XV, 114.

oppure tra la sesta e la settima, quando il primo membro è un settenario tronco e il secondo un quinario che incomincia con arsi, p. e.:

Che nel lago del *cór m'é*ra durata.
Inf. I, 21

Ancora un'osservazione. È legge naturale che in un sistema ritmico stuonino quei piedi, che sembrino introdurre una serie d'altra natura; in conseguenza di ciò, nell'endecasillabo, quando il primo membro è un settenario piano, la cui ultima sillaba non venga elisa, devesi evitare che seguano due bissillabi disgiunti dal detto settenario, perchè queste due parole alla fine del verso prenderebbero l'aspetto di un quaternario trocaico. Anche questa regola è già nel Berengo [2]), che cita come versi da evitarsi i seguenti:

Sí cominció Beatrice questo canto
Par. V. 16.

---

[2]) Op. cit. part. I, p. 86.

Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso
PETRARCA, *In vita*, son. XXX.

Sette e sette leggiadre ninfe e belle
CARO.

Mentre incomparabilmente belli, per ragione d'armonia imitativa, sono i noti versi:

E caddi come corpo morto cade
Inf. VI, 142.

Come per acqua cupa cosa grave
Par. III, 123.

L'endecasillabo si usa in strofe monocole, sciolto o rimato, e per la ragione già più volte addotta, dell'unità ritmica, quando si unisce con altri versi, li ama sempre della sua stessa natura giambica, cioè quinarî e settenarî, e non occorre che diamo qui esempi, chè già ne abbiamo veduti toccando di queste due specie di versi, e altri ne vedremo poi ne' componimenti poetici.

CAPITOLO QUARTO

Raggruppamento dei versi.

§ 1. **Della rima.**

In italiano, come in tutte le lingue moderne, oltre il ritmo, v'è un altro elemento armonico importantissimo, che serve al collegamento di più versi fra loro, ed è la *rima.*

Per rima s'intende l'*identità delle lettere dalla vocale tonica alla fine di due o più parole;* faranno dunque rima fra loro tutte quelle parole che hanno eguale desinenza, ossia che hanno accentata la stessa vocale e fino al termine le medesime lettere disposte nel medesimo ordine, così p. e. *òcchi fiòcchi* e *ginòcchi, séte quiéte* e *abéte, cantò* e *posò, dì finì* e *morì, pàllido* e *squàllido*, ecc.; ma non rimeranno fra loro *àncora* e *ancóra, bàlia* e *balìa, dovére* e *róvere, màcera* e *piacerà*, ecc.

Quando v'è l'identità delle vocali, e non delle consonanti, dalla vocale tonica alla fine della parola, si ha la così detta *assonanza tonica*; così faranno assonanza tonica tra loro anzichè rima, le voci *piacére* e *béne*, *óro* e *vólo, amàto* e *contàdo,* ecc. Dicesi invece *assonanza atona* e comunemente *allitterazione*, quando v'è solo identità di lettere nella sillaba atona, che segue immediatamente la tonica, la quale è differente; così v'è assonanza atona tra le voci cantа*re* cant*ore* e teme*re*, oppure tra bì*lico* e và*lico*, ecc. Dall'assonanza però rifugge la poesia dotta, quantunque se ne abbiano esempi nei poeti delle origini, come in questa strofa:

Non iscoprire in pubblico
Maritata nè *zita,*
Per tollerti da dosso
La pulce o la *formica*
Non si può mai più prendere
Parola, quale è *gita;*
Nè mai fama ben rendere
Dopo ch' ell'è *perita.*

JACOPONE.

Essa continua ancor oggi nella poesia popolare, come si può vedere in questo rispetto:

Bianca come la neve di *montagna*,
Bella quanto desidera il mio *core,*
Parla la vostra lingua e mai s'*inganna;*
Quanto son dolci le vostre *parole!*
Quanto son dolci, son potenti e forte!
La vostra crudeltà mi dà la morte:
Quanto son dolci, son potenti e *umile!*
La vostra crudeltà mi fa *morire*[1]*!*

La storia della rima non è ancora tracciata così sicuramente, che si possa affermare d'onde tragga origine, e come sia sorta nelle nuove letterature. Certo fra le letterature, che contribuirono alla formazione della poesia romanza, è quella araba che presenta le più ricche e sicure tracce della rima, e infatti le sue *raside* sono componimenti in versi, in cui essa appare chiara e distinta, e ognuno può pensare quale azione essa esercitasse nella Sicilia, in Provenza e nella penisola iberica. Ma questa corrente orientale deve esser venuta a convergere e ad unirsi con altre non meno efficaci correnti, dedotte da altre parti. Così non si potrà negare che degli elementi celtici si siano infiltrati nella tecnica e nella rima della poesia francese, se i canti dei Celti, a quel che pare, non furono ignari nè della rima nè dell'asso-

---

[1]) GIUSEPPE TIGRI, *Canti popolari toscani*, Firenze, Barbera, p. 19, N. 68.

nanza tonica, quali si ebbero poi nella poesia neolatina [1]). E parimente non si potrà dimenticare che alcuni accenni ne conservano anche i primi monumenti degli antichi popoli italici, come il canto dei fratelli Arvali, quello dei Salii; e non solo di rime, ma pur di serie monorime si hanno poi esempì nei frammenti dei primi poeti latini. Così di Ennio ci riferisce Cicerone nelle *Tusculane lib. I, cap. 35* e *lib. III, cap. 19*, questa seguenza monorima:

Haec ommia vidi *inflammari*,
Priamo vi vitam *evitari*,
Iovis aram sanguine *turpari*.

e di Varrone questi versi:

Neque ortophallica attulit *psalteria*,
Quibus sonant in Graecia *dicteria*,
Qui fabularum collocant exordia.

E ancora nelle *Tusculane lib. I, cap. 28* ci conserva quest'altri:

Coelum *nitescere*, arbores *frondescere*,
Vites laetificae pampinis *pubescere*,
Rami bacarum ubertate *incurvescere*.

E ha rime finali Lucrezio, p. e. in questi quattro versi consecutivi:

Permultos itaque illa dies eadem *observantur*
Ante oculos, etiam vigilantes ut *videantur*
Cernere saltantes, et mollia membra *moventis*,
Et citharae liquidum carmen chordasque *loquentis*. . .
De rerum natura, lib. IV, 976-79.

E parecchie anche Virgilio, come p. e.:

Venatrix, dederatque comam diffundere *ventis*,
Nuda genu nodoque sinus collecta *fluentis*.
Aeneis I, 319-20.

Ipsum inter pecudes vasta se mole *moventem*
Pastorem Polyphemum et litora nota *petentem*.
Aeneis III, 656-57.

---

[1]) RAJNA, *Le origini dell'ep. fr.* cit. p. 524, e cfr. nota a p. 491, dove rifiuta l'opinione che la rima venisse alla Francia dalla Germania.

E Ovidio ne ha al mezzo del verso, come nel noto:

Quot coelum *stellas* tot habet tua Roma *puellas*.
Ars amand. I, 59.

Più spesso ancora si incontrano discendendo nella latinità, come in Lucano, che ha frequentissime rime finali, e non meno frequentissimi gli emistichii rimati, in ispecie di genitivi plurali, e perfino rime contigue, p. e.:

Crinibus effusi toti *praelatae Comatae*

oppure:

Turritaque premens frontem *matrona corona* [1]).

Ma fin qui la rima non è ancora considerata come un elemento d'armonia; nel buon tempo latino serve solo a particolari ragioni di stile e d'espressione, e più tardi poi si riduce a un semplice giuoco di parole, tanto più frequente quanto più va scemando la purezza della forma. Comincia invece ad essere parte integrale dell'armonia nella poesia religiosa del medioevo, quando la si usò, come mezzo efficace per imprimere i canti sacri nella memoria del popolo; anzi gioverà qui notare come dall'assonanza si passasse alla rima.

Qualunque strofa noi prendiamo a considerare, ci sarà facile vedere che l'assonanza si cambia in vera rima nel canto, perchè colla cadenza della liturgia l'ultima sillaba della parola sdrucciola, che chiude il verso, diventa ossitona [2]), e quindi fa rima colle altre della stessa assonanza. Così p. e., cantando la seguente strofa di un inno di Sant'Ambrogio:

Illumina cor omniúm,
Absterge sordes mentiúm,
Resolve culpae vinculúm,
Everte moles criminúm, ecc.

---

[1]) E per altri esempi, sia d'Orazio, di Lucrezio, che di Seneca e di altri, veggasi l'articolo del Wölfflin, *Der Reim im Lateinischen* nell'*Archiv. fur latein. Lexikographie u. Grammatik,* Leipzig, 1884, p. 366 e sgg.

[2]) Analogamente nella pronuncia francese si pone nel latino scritto e cantato un accento sull'ultima dei proparossitoni, cfr. Rajna op. cit. p. 510.

si hanno tante rime in *ùm* quanti sono i versi; e similmente cantando il *Pange lingua*, come già osservammo a pag. 71, appare composto di ottonarì piani e ottonari tronchi, rimati alternativamente:

Pángĕ língŭāe glōrĭōsī
Cōrpŏrĭs mȳstērĭūm
Sāngŭinĭsquĕ prētĭōsī
Quēm ĭn mūndī prētĭūm, ecc.

Ma oltre che gli inni della chiesa, gli stessi metri della bassa latinità accolgono volentieri la rima e per emistichii e per distici. Anche prima che il monaco di San Vittore a Parigi, Leonio, alla metà del sec. XII, fissasse quella forma di verso, che fu detto dal suo nome *leonino*, si hanno frequenti esempì di simile verso in epigrafi di secoli antecedenti, come in que ta del 848 posta nella chiesa di Santa Maria Nuova in Roma:

Arbor sacra *crucis* fit mundo semita *lucis*,
Quem qui *portabit* nos Christus ad astra *levabit*.

e in quest'altra del 1076, che si legge sulla tomba di Beatrice, contessa di Toscana, a Pisa:

Quamvis *peccatrix* sum donna vocata *Beatrix*:
In tumulo *missa* jaceo quae *comitissa*.

Per esempio di distici valga questa epigrafe del 1180, che si leggeva nella badia cistercense di Sant'Andrea a Sestri ponente:

Octobris postquam lux septima decima fulxit
Mille fere et centum bis quadraginta peractis
Annis a Christo tumulo requiescit in isto
Mente pia cunctis innoxia nobilis *Anna*
Quae potuit dici tanquam sine labe *Susanna*.
Praeteriit sed non obiit; Deus illa *deorum*
Hanc rapuit simul et statuit super astra *polorum*.

Associata adunque ai canti liturgici e ai ritmi popolari, non è meraviglia se la rima appaja costante nelle

canzoni profane goliardiche, che si modellarono così spesso, facendone la parodia, sugli inni della chiesa; e non occorre darne qui esempi, avendone già veduti per l'addietro. E quando poi si manifestarono i primi tentativi poetici nei nostri volgari, l'esempio delle letterature che precedettero la nostra, cioè la provenzale e la francese, e insieme l'uso dei canti popolari, fecero passare la rima alla nuova poesia come elemento d'armonia.

Essa propriamente non è necessaria al ritmo, ma pure nei primordi della nostra letteratura s'accompagnò sempre al verso, tanto che col nome di *rime* i nostri antichi intendevano qualunque specie di componimento poetico, e *rimatore* chiamavano chiunque componesse versi [1]), onde rima e rimatore erano sinonimi di poesia e poeta; e l'uso dei versi liberi da ogni rima detti *sciolti*, non fu introdotto che nei secoli posteriori.

Ma la rima, come ben nota il PAGLICCI « non è soltanto una consonanza di sillabe ed una eguaglianza di desinenze, ma sì invece una corrispondenza di suoni, che essendo pur semplici infondono nell'armonia un carattere melodico, facendo sensibilmente risaltare gli intervalli e le battute dei periodi ritmici » [2]). Perciò nel verso la rima sta dove si chiude il ritmo, cioè alla pausa finale, e due o più versi si dicono *rimati*, quando l'ultima parola dell'uno fa rima coll'ultima dell'altro.

La rima può cadere anche a mezzo del verso e, propriamente, là dove finisce un membro, che costituisca per sè stesso un ritmo; e allora dicesi *rimalmezzo*; p. e.:

> In un boschetto trovai *pastorella*
> Più che la *stella* — bella al mio parere
> . . . .
> Cantava come fosse *innamorata*,
> Era *adornata* — di tutto piacere.
>
> G. CAVALCANTI, *Ballata* [3]).

---

[1]) Cfr. BERENGO, op. cit. part. I, pag. 116.

[2]) *Della metrica italiana*, dissertazione della Cronaca del R. Liceo-Ginnasio Cotugno, 1875-76; Aquila, Vecchioni, 1877, pag. 92.

[3]) G. CAVALCANTI, *Le Rime, a cura del prof. N. Arnone;* Firenze, Sansoni, 1881, p. 24.

Diconsi a *rima baciata* due versi consecutivi che rimano fra loro, e si indicano collo schema *AA*, *BB*, ecc., p. e.:

Nè che poco io vi dia da imputar sono,
Che quanto io posso dar, tutto vi dono.
ARIOSTO, *Orl.* I, 3

e a *rima alternata*, quando in una serie di versi il primo rima col terzo, il secondo col quarto e così via, onde lo schema *ABAB*, ecc., p. e.:

Virtù contra *furore*
Prenderà l' arme e fia 'l combatter *corto*,
Chè l'antico *valore*
Negl'italici cor non è ancor *morto*.
PETRARCA, Canz. *Italia mia.*

Rigorosamente usando la rima, si deve evitare di far rimare tra loro quelle parole, in cui suoni diversamente la vocale accentata *e* od *o*, ossia quando queste vocali abbiano in una parola suono chiuso e in una altra suono aperto; così p. e., non si dovrebbero far rimare tra loro *bénde* e *fènde, córto* e *tòrto, vólo* e *stuòlo, vóto* e *devòto*, ecc., che hanno rispettivamente *e* e *o* chiuso ed *e* e *o* aperto. Però la regola non è così assoluta, che anche i sommi non l'abbiano talora trascurata; così a ognuno torneranno alla mente i versi di Dante:

Un poco me volgendo all'altro *pòlo* . . . .
Vidi presso di me un veglio *sólo* . . . .
Che più non dee a padre ciascun *figliuòlo*
Purg. I, 29-33.

dove *solo* ha l'*o* chiuso e *polo* e *figliuolo* aperto.

Poscia che trasmutò le bianche *bénde*. . . .
Per lei assai di lieve si *comprènde*. . . .
Se l'occhio o 'l tatto spesso nol *raccènde*.
Purg. VIII, 74-78.

dove *bende* ha l'*e* chiuso e *comprende* e *raccende* aperto; o l'ottava del Tasso:

Nel tempio dei cristiani occulto giace
Un sotterraneo altare, e quivi è il *vólto*
Di colei che sua diva e madre face
Quel vulgo del suo Dio nato e *sepólto*:
Dinanzi al simulacro accesa face
Continua splende: egli è in un velo *avvòlto*;
Pendono intorno in lungo ordine i *vóti*
Che vi portano i creduli *devòti*.
Gerus. II, 5.

dove *volto* e *sepolto* hanno *o* stretto e *avvolto* aperto, e *voti o* chiuso e *devoti* aperto.

Meglio ancora si deve schivare di far rimare voci che abbiano consonanti eguali ma di diverso suono, ossia abbiano l'una la *z* sorda e l'altra la *ż* sonora, oppure l'*s* sorda e la *s'* sonora; e infatti sono troppo dissonanti fra loro *leżżo reżżo ribreżżo meżżo rożżo* ecc., che hanno *żż* sonora e *avvezzo attrezzo vezzo pezzo pozzo*, ecc., che hanno *zz* sorda. Così si avrà perfetta esattezza di rima nei versi:

Ciò ch'io vedeva, mi sembrava un riso
Dell'universo, perchè mia *ebbrezza*
Entrava per l'udire e per lo viso.
O gioia! o ineffabile *allegrezza!*
O vita intera d'amore e di pace!
O senza brama sicura *ricchezza!*
Par. XXVII, 4-9.

Ma pur qui non mancano esempî in contrario, e Dante stesso ne offre alcuni, p. e.:

L'aura di maggio movesi ed *olezza*....
Tal mi senti' un vento dar per *meżża*....
Che fe sentir d'ambrosia l'*orezza*.
Purg. XXIV, 146.

All'incontro possono rimare fra loro le voci sdrucciole, il cui plurale uscirebbe con due *-ii*, colle voci piane terminanti con un solo *-i*, p. e. *vestigii bigii,* ecc. con *Parigi Luigi,* ecc., o *beneficii ufficii,* ecc. con *nemici mendici* ecc., o *tripudii* ecc., con *virtudi ludi,* ecc. come si vede nei seguenti esempi:

Di me son nati i Filippi e i *Luigi*. . . .
Figliuol fui d'un beccaio di *Parigi*. . . .
Tutti fuor ch' un renduto in panni *bigi*.
Purg. XX, 50-54.

Saranno ancora sì che i suoi *nemici*. . . .
A lui t'aspetta ed a' suoi *benefici*. . . .
Cambiando condizion ricchi e *mendici*. . . .
Par. XVI, 86-90.

E similmente dànno perfetta rima le voci sdrucciole uscenti in *-io -ia*, con quelle piane, in cui le stesse desinenze formino dittonghi per sineresi, come p. e. *egregio vestigio contagio* e simili con *pregio servigio palagio*, ecc., come nei versi:

Del gran barone, il cui nome e il cui *pregio*. . . .
Da esso ebbe milizia e *privilegio*. . . ,
Oggi colui che la fascia col *fregio*.
Par. XVI, 128-132.

Quanto più insolita e difficile a trovarsi, tanto più è pregiata la rima, onde sono da evitarsi, specialmente in brevi componimenti, le rime troppo comuni, come quelle in *-are -ere -ire -ato -ava -eva -ando -endo -ione*, e quelle dei diminutivi e peggiorativi in *-etto -ino -uccio -accio* e simili, perchè molto facilmente si potrebbe ridurre a siffatte desinenze qualunque sostantivo.

E parimente si dovrà fuggire di riunire insieme rime troppo simili, perchè l'orecchio ne avrebbe disgusto; così nel bellissimo sonetto del Petrarca:

Levommi il mio pensier in parte ov'*era*
Quella ch'io cerco e non ritrovo in *terra*, ecc.

si osserva che sono troppo simili le rime delle quartine; e per la stessa ragione è biasimata l'ottava seguente del Tasso:

Ora se in tale stato anco *rifiuti*
Col gran re dell'Egitto e pace e tregua,
(Diasi licenza al ver) l'altre *virtuti*
Questo consiglio tuo non bene adegua.

Ma voglia il ciel che 'l tuo pensier si *muti*,
S'a guerra è volto, e che 'l contrario segua,
Sì che l'Asia respiri omai dai *lutti*,
E goda tu della vittoria i *frutti*.
Gerus. lib. II, 78.

Si deve pure guardarsi dal far cadere in mezzo al verso qualche parola uscente nella stessa desinenza della rima, che si ha alla fine del verso stesso o di quello seguente o precedente, a meno che il poeta si sia proposta la *rimalmezzo*, nel qual caso questa, come vedemmo, dovrà sempre stare alla fine di un membro. Così difettosi sono i seguenti versi del Petrarca:

Pace non trovo e non ho da far guerra,
E temo e spero od ardo e sono un *ghiaccio*,
E volo sopra il cielo e *giaccio* in terra
E nulla stringo e tutto il mondo *abbraccio*.

È bene in una serie di versi non usare le così dette *rime equivoche*, cioè non ripetere nelle rime la stessa parola, tranne che essa si possa prendere in diversi significati, così p. e. *obblio* nome e verbo, *canto* nome in due sensi e verbo, *parte* nome e verbo e simili, come:

.... fieramente furo avversi
A me e a' miei primi e a mia *parte*,
Sì che per duo fiate gli dispersi.
S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni *parte*....
Inf. X, 45-49.

oppure:

La virtù mista per lo corpo *luce*....
Come letizia per pupilla viva.
Da essa vien ciò che da luce a *luce*
Par differente, non da denso e raro.
Par. II, 142-145.

Un celebre sonetto a rime equivoche è quello del Petrarca, in cui sono due rime sole nelle quartine, e tre nelle terzine, ma è da ritenersi un giuoco capriccioso non da imitarsi:

Quand'io son tutto volto in quella *parte*,
Ove 'l bel viso di Madonna *luce*,
E m'è rimasta nel pensier la *luce*,
Che m'arde e strugge dentro a parte a *parte*;
I' che temo del cor che mi si *parte*,
E veggio presso il fin della mia *luce*,
Vommene in guisa d'orbo senza *luce*,
Che non sa ove si vada e pur si *parte*.
Così davanti ai colpi della *morte*
Fuggo; ma non si ratto, che 'l *desio*
Meco non venga, come venir *sole*.
Tacito vo; che le parole *morte*
Farian pianger la gente, ed i' *desio*
Che le lagrime mie si spargan *sole*.

In vita, son. XV.

Talora però qualche ragione speciale muove il poeta a ripetere nella rima la stessa voce nel medesimo significato; così p. e. Dante in quattro esempî ripete tre volte nella rima, come segno di riverenza, la parola *Cristo*:

Domenico fu detto; ed io ne parlo
Sì come dell'agricola, che *Cristo*
Elesse all'orto suo per ajutarlo.
Ben parve messo e famigliar di *Cristo*,
Che 'l primo amor, che 'n lui fu manifesto
Fu al primo consiglio che diè *Cristo*.

Par. XII, 70-75.

e parimente nel *Par*. XIV, 104-108, XIX, 104-108, e XXXII, 83-87.

E l'Ariosto per far spiccare che il solo Mandricardo doveva combattere distintamente contro tre campioni, Rodomonte, Ruggero e Marfisa, ne ripete tre volte il nome in rima:

Fe' quattro brevi porre, un *Mandricardo*
E Rodomonte insieme scritto avea;
Nell'altro era Ruggero e *Mandricardo*;
Rodomonte Ruggier l'altro dicea;
Dicea l'altro Marfisa e *Mandricardo*;
Indi all'arbitrio dell'instabil dea
Li fece trarre, e il primo fu il Signore
Di Sarza a uscir con Mandricardo fuore.

Orl. XXVII, 45.

E il Poliziano ingegnosamento intesse su tre rime sole un'ottava per riprodurre l'effetto dell'*eco*.

Che fai tu, Eco, mentr'io ti chiamo? *Amo.*
Ami tu duo, oppur un solo? *Un solo.*
Ed io te sola, e non altri amo? *Altri amo.*
Questo è un dirmi: I' non t'amo? *I' non t'amo.*
Quel che tu ami, ami 'l tu solo? *Solo.*
Chi t'ha levato dal mio amore? *Amore.*
Che fa quello a chi porti amore? *Ah more!*

Non bella invece, e parmi piuttosto un giuochetto da mandare insieme a quello del Petrarca, è l'ottava dell'Anguillara nella traduzione delle *Metamarfosi,* in cui per descrivere la confusione del caos, forma un'ottava colle sole tre rime *foco mare cielo*:

Pria che il ciel fosse e il mar, la terra e il *foco*
Era il foco, la terra, il cielo e il *mare;*
Ma il mar rendeva il ciel, la terra, il *foco*
Deforme il foco, il ciel, la terra, il *mare:*
Ch'ivi era terra e cielo e mare e *foco,*
Dov'era e cielo e terra e foco e *mare;*
La terra, il foco, il mar era nel *cielo,*
Nel mar, nel foco e nella terra il *cielo.*

E certamente per giuoco è così foggiato colla ripetizione delle stesse parole in rima il sonetto del Berni:

Ser Cecco non può star senza la *corte,*
Nè la corte può star senza ser *Cecco;*
E ser Cecco ha bisogno della *corte,*
E la corte ha bisogno di ser *Cecco,* ecc. [1]).

Ma quantunque scherzoso non manca di una punta d'ironia, il sonetto del Giusti:

Una volta il vocabolo *Tedeschi*
Suonò diverso a quello di *Granduca,*
E un buon Toscano che dicea *Granduca,*
Non si credette mai di dir *Tedeschi.*

---

[1]) Francesco Berni, *Opere;* Milano, Daelli, 1864, vol. I, p. 167.

Ma l'uso in oggi alla voce *Tedeschi*
Sposò talmente la voce *Granduca*,
Che *Tedeschi* significa *Granduca*,
E *Granduca* significa *Tedeschi*.
E difatto la gente del *Granduca*
Vedo che tien di conto dei *Tedeschi*,
Come se proprio fossero il *Granduca*.
Il *Granduca* sta su per i *Tedeschi*,
I *Tedeschi* son qui per il *Granduca*;
E noi paghiamo *Granduca* e *Tedeschi* [1]),

Qulche volta la rima è formata da parola spezzata per tmesi tra un verso e l'altro: ma come vedemmo a p. 42, sono casi rari, e qui non avremmo che ripetere gli esempî già addotti:

Così quelle carole *differente-*
mente danzando della sua ricchezza
Mi si facean stimar veloci e lente.
Par. XXIV, 16-18.

Vedemmo pure che per la necessaria pausa finale del verso, esso non si deve chiudere con una proclitica; quindi si dovrà aver cura che la rima sia data non già da una proclitica, ma da qualche parola importante della proposizione: così si dovrà evitare di porre in rima le preposizioni articolate e i pronomi indicativi, come *della degli sulla pella quello* e simili, p. e.:

Poi che ciascun fu tornato *ne lo*
Punto del cerchio, in che avanti s'era,
Fermossi, come a candelier *candelo*.
Par. XI, 13-15.

Infine si dovrà schivare di spogliare del proprio accento i monosillabi alla fine del verso, ritirandone l'accento sulla parola antecedente, in guisa da formare una parola piana che faccia rima con altra, come p. e. in questi versi:

---

[1]) *Poesie* cit. p. 359.

E il capo tronco tenea per le *chiome*
Pesol con mano a guisa di lanterna,
E quei mirava noi e dicea: *O me!*
Inf. XXVIII, 121-123

Cercando lui tra questa gente *sconcia,*
Con tutto ch'ella volge undici miglia,
E men d'un mezzo di traverso *non ci ha.*
Inf. XXX, 85-87.

I' volsi gli occhi; e il buon Virgilio: *Almen tre*
Voci t'ho messe, dicea: surgi e vieni,
Troviam la porta per la qual tu *entre.*
Purg. XIX, 34-36.

Che andate pensando sì voi *sol tre?*
Subita voce disse: ond'io mi scossi,
Come fan bestie spaventate e *poltre.*
Purg. XXIV, 133-35.

Così da un di quelli spiriti pii
Detto mi fu; e da Beatrice: *Di di*
Sicuramente, e credi come a Dii.
Io veggio ben sì come tu t'*annidi.*
Par. V, 122-124.

Anche le parole sdrucciole possono dare una vera e propria rima, come p. e. *pàllido* e *squàllido, flébile* e *indelébile,* ecc.; ma raramente furono usate in siffatto modo. Di solito, dopochè prevalse la strofa della canzonetta e dell'ode, come vedremo, si preferì considerare come in rima quei versi che finissero in isdrucciolo, senza che vera rima vi fosse, avvicendandoli con quelli piani in vera rima, così p. e. nella celebre ode del Manzoni:

Ei fu siccome *immobile*
Dato il mortal *sospiro,*
Stette la spoglia *immemore*
Orba di tanto *spiro.*

Rispetto poi alle rime tronche si rifugge dall'introdurle in una stessa stanza, perchè, troppo vicine, riescono poco gradite all'orecchio, e si preferisce usarle

alla fine della strofa per collegare l'una coll'altra; così p. e. nel cit. es. la prima strofa finisce col verso:

La terra al nunzio sta

in rima coll' ultimo verso della seconda strofa:

A calpestar verrà.

E ora meglio non sapremmo chiudere questo discorso intorno alla rima, che ricordando i versi del Costa, che così egregiamente riassumono i precipui precetti:

A noi giova la rima, e sempre apporta
All'animo diletto e meraviglia,
Se nata col pensier spontaneo loco
Prende nel verso; ingrata cura e folle,
Se in voci vane è posta, o giace a forza
Nella sede non sua. Saggio poeta
Abbia le rime ubbidienti, e a quelle
Unqua non pieghi o serva.

Art. poet. Serm. I.

§ 11. Della strofa e dei metri.

Una serie di un numero indeterminato di versi dello stesso schema ritmico costituisce già per se stessa un componimento poetico, come sarebbero gli esametri nel latino e gli endecasillabi sciolti nella nostra poesia; ma più comunemente i versi si sogliono distribuire in periodi speciali, ciascuno dei quali contenga un egual numero di versi, collegati insieme da uno stesso ordine di rime, e tutti dello stesso schema ritmico o almeno della stessa natura, se di schema differente. Il raggruppamento dei versi in questi periodi ritmici chiamasi *stanza* o *strofa* dal gr. στροφή, che vuol dire rivolgimento, perchè infatti dopo una serie di versi si torna da capo e si ripete un' altra serie collo stesso ordine e cogli stessi elementi ritmici; e il detto raggruppamento dicesi anche *metro,* dal gr. μέτρον che vale « misura », perchè è l'unità di misura nella successione dei periodi ritmici del componimento.

Come è facile intendere, le forme metriche sono innumerevoli e svariatissime, perchè innumerevoli e svariatissime sono le combinazioni, che si posson dare dei versi; onde troppo lungo, e del resto superfluo sarebbe il tentare di enumerarle tutte, in ispecie poi colla libertà che è concessa al poeta nella lirica, dove può raggruppare i versi a suo piacimento, purchè si attenga al canone fondamentale, che in una stessa forma strofica i versi siano tutti della stessa natura o dattilica, o trocaica, o giambica.

Gioverà piuttosto classificare i metri secondo i diversi generi di poesia, a cui furono creduti più adatti; ma anche in questa classificazione bisognerà tener presente che una stessa forma metrica, sorta dapprima come speciale a un dato genere di poesia, può esser passata poi ad un altro genere, come p. e. l'*ottava,* che dalla drammatica passò quasi esclusivamente all'epica; e inoltre ricordare che un metro può servire contemporaneamente a diversi generi di poesia, come l'endecasillabo sciolto, che è narrativo e drammatico, e anche lirico, come nel Leopardi, e satirico, come nel Parini.

Dividendo dunque i metri a seconda dei generi di poesia, avremo i quattro gruppi:

I. Forme metriche liriche.
II. Forme metriche epiche.
III. Forme metriche drammatiche.
IV. Forme metriche didascaliche.

LIBRO TERZO

Delle principali forme metriche [1].

CAPITOLO PRIMO

Forme metriche liriche.

§ 1. Divisione dei metri lirici.

Ognun sa quanta parte abbia avuto la poesia trovadorica nel primo svolgimento della nostra lirica, e non farà dunque meraviglia che alcune delle principali forme metriche della nostra lirica traggano origine dalla letteratura occitanica. Ma la lirica è pure patrimonio del popolo, che in qualunque tempo effuse nel verso i sentimenti dell'animo suo commosso; onde, anche nei primordi delle nostre lettere, accanto ai metri lirici d'imitazione letteraria s'incontrano componimenti sorti spontaneamente di mezzo al popolo. Di alcuni di questi s'impadronirono i poeti d'arte, che ne fissarono le leggi e li ridussero a forme letterarie; altri invece rimasero sempre come speciali al popolo, quantunque qualche poeta non abbia sdegnato di trattarli.

---

[1]) Il primo che ha esposto con severità di metodo i più sicuri e recenti risultati della critica intorno alla materia, è il CASINI nel suo prezioso trattatello *Sulle forme metriche italiane*, Firenze, Sansoni, 1890, 2 ediz.

Potremo pertanto distinguere due gruppi di metri lirici:

I.° Componimenti d'origine letteraria, quali la *canzone* e le sue varietà, la *canzonetta*, l'*ode* e il *sonetto*.

II.° Componimenti d'origine popolare, come *la ballata la laude sacra, il canto carnascialesco, il madrigale, lo strambotto,* ecc.

§ 2. Metri lirici d'origine letteraria.

a) *La canzone petrarchesca.*

La *canzone*, in provenz. *cansos*, franc. *chanson*, dal lat. *cantionem*, è il più solenne componimento lirico, *vulgarium poematum supremum*, come dice Dante [1]), che fu ed è usato solo per argomenti gravi ed elevati, sdegnando i soggetti umili e volgari.

Essa non è d'origine italiana, e fu tolta dalla letteratura provenzale, nella quale era la precipua forma lirica, fin dalla prima metà del sec. XII [2]).

Anche nei primordi della nostra poesia fu usitatissima e, non essendo ancora ben disciplinata, offre una grande varietà di tipi strofici; ma questi vanno diminuendo e determinandosi di mano in mano che ci avviciniamo a Dante, che pel primo ne formolò le leggi nell'opera or ora ricordata; e queste rimasero il fondamento delle regole dei trattatisti posteriori, da Antonio da Tempo e Gidino di Sommacampagna nel sec. XIV, fino a Gian Giorgio Trissino e Antonio Minturno nel XVI [3]).

---

[1]) Nel *De Vulgari Eloquentia*, lib. II cap. V. e VIII-XIV, tutti dedicati alla metrica della canzone.

[2]) Per qualche breve cenno generale sulle forme liriche provenzali v. A. RESTORI, *Letteratura provenzale*, manuali Hoepli, 1891; ma per la canzone in particolare v. F. DIEZ, *Die Poesie der Troubadours*, Leipzig, 1883 pp. 88-96, dove è svolta splendidamente la metrica della canzone trovadorica.

[3]) ANTONIO DA TEMPO, *Trattato delle rime volgari*, pubblicato per G. Grion, Bologna, Romagnoli, 1869, p. 128 e sgg.; GIDINO DI SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari* edito per G. B. Giuliari, Bologna, Romagnoli, 1870, p. 105 sgg.; G. G. TRISSINO, *La Poetica*, Vicenza, 1529, div. IV, c. L. e sgg.; ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, 1564, p. 186 e sgg.

In senso generale canzone è ogni congegnamento di parole, *fabricatio verborum*, armonizzate e disposte a ricevere una modulazione musicale; ma in senso ristretto è un collegamento serio, *tragico coniugatio*, di strofe eguali e non intramezzate da versi o gruppi di versi non facenti parte della strofa, le quali tendono ad un unico concetto: così Dante l. c. [1]). E infatti la canzone è una serie di strofe, che può chiudersi con una strofa speciale di commiato, come vedremo in appresso, e ogni strofa è una serie di versi; nel periodo delle origini questi furono anche tutti della stessa misura, o endecasillabi o settenarî o ottonarî, ma ben presto si composero di diversa misura, ma tutti della stessa natura ritmica, ossia endecasillabi e settenarî, endecasillabi e quinarî, settenarî e quinarî, distribuiti secondo un certo sistema di rime. Dante nota il fatto della convenienza metrica di questi tre versi, ma non ne sa trovare la ragione, che, come sappiamo, risiede nella stessa natura giambica dei tre versi suddetti.

La strofa della canzone dicevasi *stanza*, perchè in essa, secondo Dante, risiedeva tutta l'arte, era *receptaculum totius artis;* e infatti il meccanismo metrico è tutto esplicato nella prima stanza, e le seguenti non fanno che ripeterlo [2]). Ogni stanza poi era divisa in due periodi metrici, che corrispondevano ai periodi musicali del canto dato alla canzone, perchè gioverà ricordarsi che nelle origini la canzone era sempre accompagnata dal canto. E che siffatto costume fosse vivo ancora al tempo di Dante, lo conferma, fra gli altri fatti, il noto episodio di Casella, incontrato dal poeta sulla spiaggia del Purgatorio.

Il primo periodo della stanza è detto da Dante *fronte*, il secondo *sirima* dal gr. σύρμα strascico, quasi coda

---

[1]) Intorno alla *Metrica della canzone secondo Dante* v. il bello studio del D'Ovidio in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1878, pp. 416-436.

[2]) Il D'Ovidio l. c. p. 421 non accetta però tale spiegazione, ritenendo che *stanza* abbia il senso semplicissimo di *stazioni*, *tappe* della canzone.

della strofa; e ciascuno poteva essere diviso in due periodi minori, rarissimamente in tre; le suddivisioni della fronte erano denominate *piedi*, quelle della sirima *volte* [1]). Ecco p. e. la prima stanza della famosa canzone di Guido Guinicelli:

Fronte	1.° piede		Al cor gentil ripara sempre Amore,
		2	Siccome augello in selva alla verdura.
	2.° piede		Nè fe' Amore anti che gentil core,
		4	Nè gentil core, anti che Amor, Natura.
Sirima	1.ª volta		Che adesso com fu il Sole,
			Sì tosto fue lo splendor lucente,
		7	Nè fu davanti al Sole.
	2.ª volta		E prende Amore in gentilezza loco
			Così propriamente,
		10	Come il calore in chiarità di foco.

È facile vedere che i primi due versi corrispondono per la qualità del verso e per le rime agli altri due seguenti; e parimente che i versi 5-7 corrispondono ai versi 8-10: ora i versi 1-4 formano la fronte, divisa in due piedi (1-2 e 3-4), e i versi 5-10 formano la sirima divisa in due volte (5-7 e 8-10).

Non v'è rapporto costante tra l'estensione della fronte e della sirima, perchè talora può avere un maggior numero di versi e di sillabe la fronte, e talora la sirima; ma invece hanno di solito rispettivamente lo stesso numero di versi e di sillabe i piedi e le volte. Così, nella stanza citata, la fronte ha soltanto quattro versi endecasillabi, e quindi un minor numero di sillabe (44 sillabe) che non la sirima, che consta di sei versi, tre settenarî e tre endecasillabi (21+33=54 sillabe); inoltre ciascun piede ha due endecasillabi (22 sillabe per uno), ma la prima volta due settenarî e un ende-

---

[1]) Veramente Dante dice *versus*, che il *D'Ovidio* riproduce con *versi*, ma parmi preferibile l'altra denominazione di *volte*, che non ingenera la confusione non sfuggita allo stesso D'O. l. c. p. 423, nota.

casillabo (25 sillabe) e la seconda un settenario e due endecasillabi (29 sillabe).

Ciascun periodo, o maggiore o minore, ha un proprio ordine di rime; ma di solito le rime dei periodi minori non sono fra loro differenti, sono soltanto disposte in un altro ordine, come si può vedere nel cit. esempio. Il sistema di rime della fronte fu dapprima indipendente da quello della sirima; ma potevano anche essere collegate, e ne abbiamo già esempio in Dante; e ciò avviene quando il primo verso della sirima ha una rima simile a quella dell'ultimo verso del piede. Questo primo verso della sirima chiamavasi *chiave* o *concatenazione;* Dante afferma che fu usato pel primo da Giotto di Mantova, e la sua rima poteva essere ripetuta anche a mezzo della sirima. Eccone un esempio di Dante stesso:

Fronte	1.° piede	Donna pietosa e di novella etate Adorna assai di gentilezze umane, Era là ov'io chiamava spesso morte.
	2.° piede	Veggendo gli occhi miei pien di pietate, Ed ascoltando le parole vane, Si mosse con paura a pianger forte;
Sirima	chiave	Ed altre donne che si furo *accorte*
	1.ª volta	Di me per quella che meco piangia, Fecer lei partir via, Ed appressarsi per farmi sentire.
	ripetiz. chiave 2.ª volta	Qual dicea: Non dormire. E qual dicea: Perchè sì ti *sconforte?* Allor lasciai la nova fantasia, Chiamando il nome della donna mia.

Non è fisso il numero delle stanze, che debbono costituire la canzone, e può variare da due a nove; e neppure è stabilito il numero dei versi della stanza, ma comunemente non è minore di 7 nè maggiore di 20; un esempio di 21 versi ha Dante nella canzone:

Doglia mi reca nel mio core ardire.

Secondo Dante sono tre i principali tipi di stanze:

1.° Tipo: fronte + sirima divisa in volte, ma ben poco usato, tanto che non ne dà nessun esempio.

2.° Tipo: fronte divisa in piedi + sirima, e questo è abbastanza comune, ed eccone un esempio di Dante:

Fronte

1.° piede
Gli occhi dolenti per pietà del core
Hanno di lagrimar sofferta pena,
Sì che per vinti son rimasi ormai.

2.° piede
Ora s'io voglio sfogar lo dolore,
Che appoco appoco alla morte mi mena,
Convenemi parlar traendo guai.

Sirima

chiave
E perchè mi ricorda ch'io parlai
Della mia donna mentre che vivia,
Donne gentili, volentier con vui,
Non vo' parlare altrui,
Se non a cor gentil che 'n donna sia;
E dicerò di lei piangendo, pui
Che se n'è gita in ciel subitamente,
Ed ha lasciato Amor meco dolente.

Lo schema della qual stanza si può rappresentare così:

ABC, ABC; CDEeDEFF

e di tutta la canzone in questo modo:

V × (6 + 8) + Com. (= *ABbCCB*) [1]).

Altro esempio di Dante è la canzone:

Amor che nella mente mi ragiona:

IV × (8 + 10) + Com. (= sirima)

ABBC, ABBC; CDEeDFDFGG

1) Negli schemi delle stanze si suole indicare con una maiuscola l'endecasillabo, con una minuscola il settenario, con una minuscola greca il quinario, con una minuscola latina sopra il rigo la rimalmezzo, e si mettono le identiche lettere ai versi che rimano fra loro: negli schemi delle canzoni poi la cifra romana rappresenta il numero delle stanze, le cifre arabiche il numero dei versi della fronte e quelli della sirima, e la sigla Com. se v'è commiato, a cui segue l'ordine delle sue rime.

e del Petrarca:

Chiare fresche e dolci acque:

V × (6 + 7) + Com. (= *DfF*)

oppure:

Italia mia, benchè il parlar sia indarno:

VII × (6 + 10) + Com. (= sirima)

AbB, BaC; cDEeDdfGfG

3.° Tipo: fronte divisa in piedi + sirima divisa in volte; questo è il tipo più largamente usato, a cui appartiene la già citata canzone:

Al cor gentile ripara sempre amore

e parimente quella di Dante:

Donna pietosa e di novella etate:

VI × (6 + 8) senza Com.

ABC, ABC; CDdEe, CDD

Altri esempî di Dante sono:

Donne ch'avete intelletto d'amore:

IV × (8 + 6) + Com. (= stanza)

ABBC, ABBC; CDD, CEE

Voi che intendendo il terzo Ciel movete:

IV × (6 + 7) + Com. (= fronte + *CDD*)

ABC, BAC; CDE, EDFF

e del Petrarca:

Vergine bella che di sol vestita:

X × (6 + 7) + Com. (= sirima)

ABC, BAC; CddC, EFfE

Spirto gentil che quelle membra reggi:

VII × (6 + 8) + Com. (= sirima)

ABC, BAC; CDEED, dFF.

Queste le leggi principali della canzone detta a *stanza divisa*, quali risultano dal trattato dantesco, e quali usò con tanto magistero il Petrarca, onde dal suo nome *la canzone* fu detta *petrarchesca*, e così rimase fino al sec. XVII, quando per opera in ispecie del Chiabrera e de' suoi seguaci, si sciolse dalle regole assegnatele dagli antichi.

Però anche nella poesia moderna appare talora qualche esempio di canzone petrarchesca, così, per citarne qualcuna, quella del Monti *Per il congresso di Udine* [1]:

VIII × (6 + 5) + Com. (= *AbBCcDD*)

ABC, ABC; cDEDE

e quella frammentaria del Manzoni *Per il proclama di Rimini* [2]:

V × (6 + 6)

ABC, ABC, CDdEDE

La canzone, come dicemmo, può chiudersi con una stanza speciale di commiato. Anche questo costume ci viene dalla poesia provenzale.

I trovatori solevano far succedere alle stanze della canzone una o due strofe più brevi, dette *tornada*, colle quali si congedavano dal componimento e lo inviavano a qualche dama o personaggio. Nei primordi i nostri poeti, pur imitando la canzone provenzale, tralasciarono queste strofe di congedo e solevano esprimerne il concetto nell'ultima stanza. Ma poi, per opera pare di Guittone d'Arezzo, si ritornò al costume provenzale di aggiungere una mezza strofa finale, che fu chiamata da Dante nel *Convivio* IV, 12, *tornata* e da altri *ritornello, volta*, e anche *chiusa*, *licenza, ripresa*, *congedo* e più comunemente *commiato*. L'uso del commiato

---

[1] Monti, *Poesie liriche* a cura di G. Carducci, Firenze, Barbera, 1862, p. 303.
[2] Manzoni *Poesie* cit. p. 350.

però non fu mai costante e anche dopo che fu introdotto nella nostra lirica, si hanno esempi, in cui o manca affatto o è espresso, come notammo, nell'ultima stanza della canzone. Così, nelle tre già descritte canzoni di Dante, la prima:

Donne che avete intelletto d'amore

ha il commiato nell'ultima stanza; la seconda:

Donna pietosa e di novella etate

non ne ha affatto, e la terza:

Gli occhi dolenti per pietà del core

ha il congedo in una strofetta di sei versi.

Riguardo alle rime il commiato offre molteplici schemi: ora corrisponde alla fronte e all'ultima parte della sirima, come in quella già veduta di Dante:

Voi che intendendo il terzo ciel movete;

ora è eguale alla 2.ª volta della sirima, come in questa del Petrarca:

Nel dolce tempo della prima etate

VIII × (6 + 14) + Com. (= 2.ª volta)

ABC, BAC, CDEeD, FGHHGFFII;

ora all'ultima parte della sirima, come in quest'altra già addotta:

Chiare e fresche e dolci acque;

ora infine a tutta la sirima, come nelle già ricordate:

Vergine bella, ecc.; Spirto gentil, ecc.; Italia mia, ecc.

b) *La canzone a stanze indivisibili e la sestina.* Nella canzone trovadorica in tutte le stanze si solevano ripetere le medesime rime della prima; questo sistema però ebbe poco favore da noi, e infatti son pochissimi gli esempi di siffatte *canzoni a stanze indivisibili;* tra le più antiche è da ricordarsi una di Giacomo da Lentino, di cui ecco le due prime stanze:

La namoranza — disiosa a
ch'è dentro al mi' core nata b
di voi, madonna, è pur chiamata b
merzè; se fosse aventurosa! a
E poi ch'i' non trouvo pietanza c
per paura o per dottare, d
s'io perdo amare, d
amor comanda ch'io faccia arditanza. c
Grande arditanza — e coragiosa a
in guiderdone amor m'à data; b
e vuol che donna sia quistata b
per forza di gioja amorosa. a
Ma troppo è villana credanza c
che donna degia inconinzare; d
ma vergongnare d
perch'io coninzi? non è mia spregianza, ecc. [1]). c

Un altro esempio ce lo porge Rinaldo d'Aquino nella sua canzone:

Per fino amore vao si allegramente [2])

ricordata da Dante *De vulg. eloq.* 1, XII, che ha in ciascuna delle quattro stanze lo schema:

A b C A b C e F g H h G f E

e ha questa particolarità che in principio di ciascuna stanza ripete o tutta o parte dell'ultima parola della stanza precedente.

Notevole è pure l'esempio di fra Guittone, in cui replica in tutte le stanze le medesime rime, variandole di posto, tranne quella al mezzo della stanza, che è sempre allo stesso posto; eccone un saggio:

Amor non ò podere a
di più tacere ormai b
la gran noi che mi fai; b
tanto mi fa dolere a
che me pur isforza voglia, c

---

[1]) Vedila per intero in Monaci, *Crest.* cit. p. 50.
[2]) Monaci, *Crest.* cit. p. 85.

amor, ch'eo, de te doglia. c
però per cortezia d
sostien la mia follia, d
poi de doler cagione e
mi dai sensa ragione. e
  Amor, or mira s'one e
ragion che doler dia, d
che la tua signoria d
caper quazi om non pone, e
E manti contra voglia c
ne fai amar con doglia, c
e' non possol capere, a
che con mercè chedere a
me li prometti assai: b
tanto a gran scifo m'ài, ecc. [1]). d

Un bell'esempio infine è questo del Petrarca:

  Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi *A*
Non vestì donna unquanco, b
Nè d'or capelli in bionda treccia attorse, *C*
Sì bella come questa che mi spoglia *D*
D'arbitrio, e dal cammin di libertade *E*
Seco mi tira sì ch'io non sostegno *F*
Alcun giogo men grave. g
  E se pur s'arma talor a dolersi *A*
L'anima, a cui vien manco b
Consiglio, ove 'l martir l'adduce in forse; *C*
Rappella lei dalla sfrenata voglia *D*
Subito vista; che del cor mi rade *E*
Ogni delira impresa, ed ogni sdegno *F*
Fa 'l veder lei soave, ecc. g

e ha per commiato:

Quanto il sol gira, Amor più caro pegno, *F*
Donna, di voi non ave. g

Però, come già notammo, scarsi sono gli esempî di siffatte canzoni continue; i nostri poeti preferiscono far consistere il legame tra la prima stanza e le suc-

---

[1]) MONACI, *Crest.* cit. p. 168.

cessive nella identica disposizione delle rime e dei versi, anzichè nella ripetizione delle medesime rime; e così diedero maggior varietà d'armonia alla canzone, mentre lasciavano maggior libertà allo svolgimento del pensiero.

Una varietà ancora più inceppata della canzone è la *sestina lirica,* che si vuole introdotta nella poesia provenzale da Arnaldo Daniello [1]), trovatore del sec. XII, e che passò poi nella nostra per opera di Dante. Essa consiste in una canzone composta di sei stanze indivisibili, come le precedenti, ciascuna delle quali consta di sei endecasillabi, con questa norma che non le medesime rime, ma le medesime parole della prima stanza si ripetono in tutte le altre, in un ordine diverso però, il quale di solito consiste nel riprodurre lo schema della strofa prendendo successivamente l'ultima e la prima parola in rima, poi la penultima e la seconda, la terzultima e la terza [2]), come si vede dallo schema seguente:

1.ª	stanza	*A B C D E F*
2.ª	»	*F A E B D C*
3.ª	»	*C F D A B E*
4.ª	»	*E C B F A D*
5.ª	»	*D E A C F B*
6.ª	»	*B D F E C A*

Il Canzoniere del Petrarca ci offre nove esempi di sestine; ecco il principio del secondo:

Giovane donna sotto un verde *lauro*
Vidi, più bianca e più fredda che *neve*
Non percossa dal Sol molti e molt'*anni;*
E 'l tuo parlar e 'l bel viso e le *chiome*
Mi piacquer sì, ch'i' l'ho dinanzi agli *occhi*,
Ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o in *riva*.

---

[1]) Cfr. Restori, *Manuale* cit. p. 57 e 70; e più particolarmente U. A. Canello, *La vita e le opere del trovatore A. Daniello,* Halle, 1883.

[2]) Cfr. per la *sestina* Gaspary, *Stor. d. lett. it.* trad. cit. I, p. 231 e seg. dove tocca anche della *sestina doppia*, altra più artificiosa combinazione.

Allor saranno i miei pensieri a *riva*,
Che foglia verde non si trovi in *lauro:*
Quand'avrò queto il cor, asciutti gli *occhi,*
Vedrem ghiacciare il foco, arder la *neve*.
Non ho tanti capelli in queste *chiome*
Quanti vorrei quel giorno attender *anni*.
Ma perchè vola il tempo e fuggon gli *anni,*
Sì ch'alla morte in un punto s'*arriva*,
O con le brune o con le bianche *chiome*:
Seguirò l'ombra di quel dolce *lauro*
Per lo più ardente Sole e per la *neve*,
Finchè l'ultimo dì chiuda quest'*occhi*. ecc.

Di solito chiude la sestina un commiato di tre versi, in cui si ripetono tutte le sei rime della stanza, tre alla fine e tre al mezzo del verso; così la sopracitata sestina ha il seguente commiato:

L'*auro* e i topazi al Sol sopra la *neve*
Vincon le bionde *chiome* presso agli *occhi*
Che menan gli *anni* miei sì tosto a *riva*.

Dopo di Dante e del Petrarca la sestina diventò una forma metrica propria dei petrarchisti, fra i quali il Sannazzaro e il Bembo ce ne lasciarono notevoli saggi [1]); ma dopo il cinquecento, col cadere del petrarchismo, anch'essa scomparve dalla nostra poesia. Solo ai nostri giorni ne tentò la risurrezione Giosuè Carducci e sul suo esempio alcuni giovani poeti, quali il D'Annunzio.

Valga ad esempio quella del Carducci intitolata *Notte di Maggio*:

Non mai seren di più tranquilla *notte*
Fu salutato da le vaghe *stelle*,
In riva di correnti e lucid'*onde;*

---

[1]) Segue lo schema della sestina nella distribuzione delle medesime rime, non delle medesime parole, la canzone eroica XXXVI del Chiabrera, che comincia:

Certo avverrà che di Nettun fremente,

nella quale però il terzo e quarto verso sono settenari.

E tremolava rorida su 'l *verde,*
Rompendo l'ombre che scendean da' *colli,*
L'antica, errante, solitaria *luna.*
  Candida, vereconda, austera *luna*:
Che vapori e tepor per l'alta *notte*
Saltano a te da gli arborati *colli!*
Parea che in gara a le virginee *stelle*
Si svegliasser le ninfe in mezzo 'l *verde,*
E un soave susurro era ne l'*onde.*
  Non tale un navigar d'oblio per l'*onde*
Ebbero amanti mai sotto la *luna,*
Qual'io disamorato entro il bel *verde;*
Chè solo a i buoni splender quella *notte*
Pareami, e da gli avelli e da le *stelle*
Spirti amici vagar vidi su i *colli.* ecc.

. . . .

  Quando la *notte* è fitta più di *stelle,*
A me giova appo l'*onde* entro il bel *verde*
Mirar su i *colli* la sedente *luna* [1]).

c) *Il discordo e la stanza.*

Un'altra varietà della canzone è il *discordo,* anch'esso tratto dalla poesia occitanica, nella quale il *descort* è un componimento lirico, che con le strofe inegualissime e con le incoerenze e antitesi di pensieri esprime il turbamento e il delirio amoroso [2]). Anche nella nostra poesia apparisce con questo carattere, ma è usato soltanto dai rimatori delle origini, in ispecie dell'Italia meridionale e presto scomparve dalla nostra poetica. Non ha alcuna regolare divisione strofica, e i versi

---

[1]) *Rime Nuove,* ed. cit. p. 159.

[2]) Così Restori, *Man.* cit. pag. 57. Il Gaspary, *Storia d. lett. it.* I, 58, piuttosto che al *descort* provenzale paragonerebbe il *discordo* siciliano a quel genere che si chiama *lais.* Nella poesia provenzale era pure detto *discordo* quel componimento lirico, in cui ogni strofa era scritta in una lingua diversa. Una canzone-discordo in cinque lingue compose Rambaldo Vaqueiras, il noto autore del contrasto bilingue colladon na genovese, e un sirventese discordo in provenzale, aragonese e francese il trovatore ligure Bonifacio Calvo: cfr. Mario Pelaez in *Giornale ligustico* XVIII, dove per le poesie poliglotte rimanda in particolare a Biadene, *Morfologia del sonetto* in *Studî di fil. rom.* IV, 117, e Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento,* Pisa, 1891, p. 666.

spesso brevissimi, con molte rime di seguito, sono disposti arbitrariamente. Probabilmente le loro parole erano subordinate del tutto alla musica, e così si spiegherebbe anche la oscurità e la mancanza di senso. Valga per es. quello di Giacomo da Lentino, che comincia:

Dal core mi vene
che gli occhi mi tene,
rosata.
spesso m'adivene
che la ciera ò bene
bangnata,
quando mi sovene
di mia bona spene
c'ò data
in voi, amorosa. ecc. [1]).

Si potrebbe, in certo qual modo, paragonare all'antico discordo il *polimetro,* che è quel componimento poetico, in cui si passa da una forma metrica a un'altra, seguendo il capriccio o meglio la varia vicenda dei sentimenti e dei pensieri. In forma polimetrica è p. e. il celebre *Ditirambo* di Francesco Redi, *Bacco in Toscana,* nel quale si avvicendano i versi di metro più disparato, per riprodurre la dissonanza delle idee di chi è preso dal vino.

Il polimetro è altresì usato nell'epica e nella drammatica e perfino nella satira, come si vedrà a suo luogo.

Per ultimo è da ricordare che anche la semplice *stanza* di canzone fu usata dai rimatori delle origini e poi specialmente da quelli del *dolce stil nuovo,* come un componimento intero e completo, che stesse da sè; eccone un esempio di G. Cavalcanti:

Se m'ha del tutto obliato merzede,
giá però fede — il cor non abbandona,
anzi ragiona — di servire a grato
al dispietato — core;

---

[1]) V. Monaci, *Crest.* cit. p. 47.

e quel ciò sente, simil me non crede,
ma chi tal vede? — certo non persona,
ch'amor mi dona — un spirito 'n su' stato
che figurato — more.
Chè quando quel piacer mi stringe tanto
che lo sospir si mova,
par che nel cor mi piova
un dolce amor sì bono,
ch'io dico: « donna, tutto vostro sono [1]) ».

d) *Posteriori varietà della canzone: canzone pindarica e canzone libera.*

La canzone petrarchesca, come già dicemmo, continuò per tutto il quattrocento e il cinquecento fino al Tasso. Dopo di lui nel seicento cominciò a sciogliersi dalle leggi troppo severe e complicate per opera del Chiabrera e del Testi. Questi le tolsero il commiato e la formarono talora di strofe tetrastiche di endecasillabi, collo schema *ABAB*, p. e.

Qual fiume altier che dall'aeree vene
In ima valle torbido ruini,
Quando al soffiar dell'africane arene
Struggesi il ghiaccio per li gioghi alpini, ecc.
CHIABRERA. *Canz. mor.* XII.

oppure coll'altro *A B B A*, p. e.:

Ecco trascorre, e per le vie del cielo
Austro s'addensa delle febbri amico,
O frena i fiumi, o sul terreno aprico
Freddo Aquilon corre indurando il gelo, ecc.
CHIABRERA, *Canz. mor.* XXII.

Più spesso la formarono di stanze di sei versi, misti di endecasillabi e settenarì, di cui gli schemi più frequenti sono:

1.° *A b b A c c,* p. e.:
Era tolto di fasce Ercole appena
CHIABRERA, *Canz. eroic.* XV.

---

[1]) PIETRO ERCOLE, *Guido Cavalcanti e le sue rime,* Livorno, Vigo, 1885, p. 375.

2.° *a B a B C C,* p. e.:

Se dell'indegno acquisto
CHIABRERA, *Canz. eroic.* XVII.

3.° *a B B a c c,* p. e.:

Chi su per gioghi alpestri
CHIABRERA, *Canz. eroic.* XX.

4.° *A B B A C c,* p. e.:

Fama per monti trasvolando e mari
CHIABRERA, *Canz. eroic.* XLII.

5.° *A B b A C C,* p. e.:

Io non fra gli Indi a ricercar tesori
CHIABRERA, *Canz. eroic.* XLV.

oppure *A B B A C C* tutta d'endecasillabi, p. e.;

Non perchè umile in solitario lido
CHIABRERA, *Canz. eroic.* XII.

Si hanno però anche esempî di stanze di nove, o dieci o dodici versi, endecasillabi e settenarî, variamente distribuiti e rimanti.

Tutte queste strofe, dalle tetrastiche a quelle di dieci e più versi, sono usate anche ai nostri giorni, ma in ispecial modo le tetrastiche ed esastiche, che vennero a confondersi coll'ode, come vedremo.

Per opera del Chiabrera, che, se non fu il primo a tentarla, fu però colui che meglio la disciplinò, si ebbe anche la così detta *canzone pindarica,* divisa in tre parti, chiamate con nomi greci, *strofe, antistrofe, epodo.* La strofe e l'antistrofe hanno lo stesso schema, sia per la specie come per la distribuzione dei versi e per l'ordine delle rime; gli epodi l'hanno differente dalle strofe e antistrofe, ma eguali fra loro. Di solito nel Chiabrera la canzone ha cinque periodi ritmici, ma talora anche quattro, come p. e. nella canzone seguente:

Strofe.

Inclita Ninfa dell'Argivo Ismeno,
E reina d'Asopo,
Tebe, d'orgoglio non gonfiare il seno.

Nol ti gonfiare: io ben esperto e chiaro
So quali eccelsi pregi
A meraviglia il tuo bel nome ornaro.
So che d'eterei carmi
Già risplendesti, e di Dedalei marmi.

Antistrofe.

Io so che agli anni e che di Lete all'onda
S'invola il grande Alcide,
E sen vola per l'alto Epaminonda;
Ma non per tanto fra lusinghe indarno
Ergi la fronte, ed osi
Or far contrasto alla città dell'Arno;
Ed indarno diffuse
Han sue menzogne a tuo favor le Muse;

Epodo.

Estro ingegnoso, che d'Aonj fiori
Acqua distilla, ad ingannar possenti,
Onde appo i cor delle leggiadre genti
Vaga bugia qual verità s'onori

CHIABRERA, *Canz. eroic.* XII.

e così di seguito per tre altri periodi.

Col Filicaja si abbandonò la regolare divisione della stanza e il prevalente gusto dell'imitazione greca riuscì a distruggere affatto il primitivo tipo della canzone, finchè Alessandro Guidi (1650-1712) diede pel primo l'esempio della *canzone libera,* a un dipresso come le *selve,* cioè costituita da strofe indipendenti, in ciascuna delle quali è vario il numero dei versi, la disposizione degli endecasillabi e dei settenarî e l'ordine delle rime. Veggasi p. e. la sua nota canzone sulla fortuna:

Una donna superba al par di Giuno,
Con le trecce dorate all'aura sparse,
E co' begli occhi di cerulea luce,
Nella capanna mia poc'anzi apparse;
E, come suole ornarse
In sull'Eufrate barbara Reina,
Di bisso e d'ostro si copria le membra;

Nè verde lauro o fiori,
Ma d'Indico smeraldo alti splendori
Le fean ghirlanda al crine.
In sì rigido fasto ed uso altero
Di bellezza e d'impero,
Dolci lusinghe scintillaro al fine;
E dall'interno seno
Usciro allor maravigliosi accenti,
Che tutti erano intenti
A tòrsi in mano di mia mente il freno.
Pommi, disse, la destra entro la chioma;
E vedrai d'ogni intorno
Liete e belle venture
Venir con aureo piede al tuo soggiorno.
Allor vedrai ch'io sono
Figlia di Giove; e che, germana al Fato,
Sovra il trono immortale
A lui mi siedo al lato.
A le mie voglie l'Ocean commise
Il gran Nettuno: e indarno
Tenta l'Indo e il Britanno
Di doppia àncora e vele armar le navi,
S'io non governo le volanti antenne,
Sedendo in su le penne
De' miei spirti soavi. ecc.

e così le strofe successive, sempre l'una differente dall'altra.

Il tentativo del Guidi fu fortunato, e invero era bella la libertà che si lasciava al poeta di adattare la strofa al pensiero, misurandola a seconda della estensione delle idee che voleva esprimere. E la libertà si estese non solo al numero e alla qualità dei versi e alla loro distribuzione, ma anche alle rime, perchè il Guidi introdusse parecchi versi anarimi, come si può vedere nelle strofe sopra riferite.

Tra i moderni diede splendidi esempî di canzone libera il Leopardi, come *Il Passero solitario, A Silvia, La quiete dopo la tempesta, Il sabato del villaggio, Amore e Morte, La Ginestra.* Talora però nella irregolarità delle sue canzoni v'è qualche legge che le governa,

così p. e. nel *Bruto minore* tutte le strofe sono dello stesso numero di versi e rimano sempre col medesimo ordine *A b C D C E f G h I L H m n N;* nell'altra *Alla sua Donna* l'ordine delle rime cambia in ogni strofa, ma è sempre di 11 versi e si chiude con due versi rimati insieme; nel *Canto notturno di un pastore errante* ogni strofa finisce con una parola in *-ale;* infine nella canzone *All'Italia* vi sono due schemi di 20 versi ciascuno, pressochè identici, l'uno della prima strofa: *A B c d A B C e F G e F H G I h l M i M* al quale corrispondono poi nel seguito le strofe delle serie dispari, l'altro della seconda strofa: *A b C D a B D E F g E f H g I H L M i M*, a cui corrispondono quelle di serie pari. Così nella canzone *Sopra il Monumento di Dante,* le strofe hanno 17 versi, meno l'ultima che ne ha 13; nelle dispari si ha lo schema *a B c A D B e F D G E F G H I h I,* e nelle pari *A B c A D b E f D G E f G H I h I*, e l'ultima *A b A C b D E D e F G f G.*

e) *La canzonetta.*

Nel periodo delle origini la *canzonetta* non differiva dalla canzone, se non in questo che era più breve e umile, ma ne seguiva in tutto le regole; così p. e. Pier della Vigna chiama canzonetta una sua canzone di 5 stanze di 8 endecasillabi ciascuna, che comincia:

Amore in cui disio ed ò speranza

e chiude;

Mia canzonetta, porta esti compianti [1]).

Composta di 4 stanze, in cui prevalgono gli endecasillabi, è quella di Federico II:

Oi lasso, non pensai — sì forte mi paresse

e finisce:

Kanzonetta giojosa, — va' la fior di Soria [2])

---

[1]) Monaci, *Crest.* cit. p. 56.
[2]) Ibidem p. 74.

Ma presto la si compose di versi più brevi, e cioè di soli settenarî, come quella di Giacomo da Lentini:

Maravilliosamente
Un amor mi distringe, ecc. [1]).

o di soli ottonarî, come quella di Ruggieri d'Amici:

Lo meo core che si stava [2])

o quella di Odo delle Colonne:

Oi llassa, namorata [3]).

oppure di settenarî e ottonarî mescolati, e sempre mantenendo come sua caratteristica uno svolgimento piano e dimesso, più popolare insomma. Nei secoli successivi, da Dante al Tasso, la poesia dotta usò di rado la canzonetta, preferendo la ballata e il madrigale, e spetta al Chiabrera, nel sec. XVI, il merito di averla rinnovata, piegandola alle esigenze della nuova musica, onde fu distinta col nome di *canzonetta melica.* Egli la sottrasse alle regole dei piedi e delle volte della canzone, e la formò di strofe svariatissime per la distribuzione e la natura dei versi e per l'intreccio delle rime. Ecco qualche schema di quelli che più frequenti occorrono nel Chiabrera:

1.° strofa di sei ottonarî piani, distribuiti in quest'ordine *a b b a c c*:

Quando vuol sentir mia voce
Amor, l'arco in mano ei piglia,
E ne va sotto le ciglia
D'Amarillide feroce:
Ivi tacito m'aspetta
E d'un guardo mi saetta.

Canzonetta XXXVI.

2.° strofa di sei versi, quaternarî e ottonarî nell'ordine *a α b c κ b*, oppure *α κ b κ κ b:*

---

[1]) Ibidem p. 42.
[2]) Ibidem p. 68.
[3]) Ibidem p. 75.

Del mio Sol son ricciutegli
I capegli,
Non biondetti, ma brunetti;
Son due rose vermigliuzze
Le gotuzze,
Le due labbra rubinetti, ecc.

Canzonetta XX.

Damigella
Tutta bella
Versa, versa quel bel vino,
Fa che cada
La rugiada
Distillata di rubino, ecc.

Vendemmie di Parnaso XLII.

3.° strofa di sei versi, quinarî e settenarî, nell'ordine *x x b x x b:*

La vïoletta,
Che in sull'erbetta
S'apre al mattin novella,
Di', non è cosa
Tutta odorosa,
Tutta leggiadra e bella? ecc.

Canzonetta XXXV.

4.° strofa di otto settenarî sdruccioli e tronchi alternati, nell'ordine *a b a b, a d a d:*

Tanto speranza vinsemi
Nel mezzo del martir;
Ch'ella a creder sospinsemi,
Che un dì potrei gioir;
Filli mostrava accendersi
In amoroso ardor,
E meno a schifo prendersi
Le fiamme del mio cor.

Canzonetta LXI.

5.° strofa di nove settenarî piani, nell'ordine *a b b a, a c d d c:*

Febo nell'onde ascoso
Non girava anco il freno
Su per il ciel sereno
Al carro luminoso,

Ed io sorgea pensoso
Di far cantando onore
Al giovine cortese,
Che tutto il cor m' accese,
Fabbri, d'illustre ardore.

Canzonetta VI.

6.° strofa di nove settenarî piani, nell'ordine *a b c, a b c, c d d:*

Fra le Ninfe dei fonti,
Che bagnano nell'onde
Il puro piè d'argento;
Fra le Ninfe de' monti
Che cingono di fronde
Le chiome sparse al vento,
Lodar beltà non sento,
Che in alcun pregio saglia,
Se a Siringa s'agguaglia.

Canzonetta III.

Nel sec. XVII, e ancora più nel sec. XVIII, presso gli Arcadi fu assai in voga la canzonetta, e a grande leggiadria e fluidità fu portata da Paolo Rolli e Pietro Metastasio, e dopo di loro dal Savioli, dal Cerretti, dal De Rossi, dal Vittorelli e cento altri [1]).

Una varietà della canzonetta è l'*Anacreontica*, per la quale si preferivano le strofette brevi di ottonarî e quaternarî, sul genere del 2.° e 3.° tipo strofico addotto sopra.

f) *L'ode.*

Nella seconda metà del sec. XVIII il Parini, rinnovando il contenuto della canzonetta, doveva innalzarla a dignità di vera e propria *ode.* Le odi del Parini infatti, pel numero e qualità dei versi e per la disposizione delle rime, riproducono generalmente i tipi strofici della canzonetta melica, ma quale abisso tra la vacuità tronfia o puerile degli Arcadi e la severa e dignitosa

---

[1]) Vedine in CARDUCCI, *Poeti erotici del sec.* XVIII; Firenze, Barbera, 1868.

elevatezza del Parini! Egli, talora avvicinandosi alla struttura della stanza della canzone, introdusse l'endecasillabo, e rispetto alle rime preferì lo sdrucciolo libero da rima nella sede dispari; inoltre si servì delle *strofe doppie*, cioè di quelle strofe costituite da due periodi eguali, che entrambi finiscono con un verso tronco colla stessa rima. I più notevoli tipi strofici delle odi del Parini sono i seguenti:

1.°) strofa di sei settenarî piani, nell'ordine *a b a b, c c:*

O beato terreno
Del vago Eupili mio,
Ecco alfin nel tuo seno
M'accogli e del natio
Aëre mi circondi,
E il petto avido inondi! ecc.

La salubrità dell'aria.

e parimente *Il Bisogno, L'educazione, La musica* [1]).

2.°) strofa di otto settenarî sdruccioli piani e tronchi, nell'ordine *a b a b, c d c d:*

Perchè turbarmi l'anima,
O d'oro e d'onor brame,
Se del mio viver Atropo
Presso è a troncar lo stame?
E già per me si piega
Sul remo il nocchier brun
Colà d'onde si niega
Che più ritorni alcun?

La vita rustica.

3.°) strofa di sei ottonarî piani, come nel 1.° tipo del Chiabrera, p. e. nell'*Impostura.*

4.°) quartina di settenarî sdruccioli sciolti e piani in rima, alternati nell'ordine *a b a b:*

Perchè al bel petto e all'omero
Con sùbita vicenda,
Perchè, mia Silvia ingenua,
Togli l'indica benda.

Sul vestire alla ghigliottina.

---

[1]) GIUSEPPE PARINI, *Poesie;* Firenze, Barbera, 858.

5.°) strofa di quattro versi piani, i tre primi settenarî, l'ultimo endecasillabo, rimati alternativamente, *a b a B:*

Quando Orion dal cielo
Declinando imperversa,
E pioggia e nevi e gelo
Sopra la terra ottenebrata versa, ecc.
La caduta.

oppure di cinque versi piani, il primo, terzo e quinto settenarî, il secondo e l'ultimo endecasillabi, rimati nell'ordine *a B b a A:*

Odi, Alcone, il muggito
Nell'alto mar de la crudel tempesta,
E la folgor funesta
Che con tuono infinito
Scoppia da lungi e rimbombar fa il lito.
La tempesta.

6.°) strofa doppia, composta di due periodi eguali, ciascuno di cinque versi settenarî, i primi quattro piani in rima indipendente in ciascun periodo e sdruccioli sciolti alternati, e il quinto tronco, che lega insieme colla rima i due periodi, cioè *a b a b c, d b d b c:*

Invano, invan la chioma
Deforme di canizie
E l'anima già doma
Dai casi, e fatto rigido
Il senno dall'età,
Si crederà che scudo
Sien contro ad occhi fulgidi,
A mobil seno, nudo
Braccio e all'altre terribili
Arme de la beltà, ecc.
Il pericolo.

7.°) strofa doppia, composta di due periodi eguali, di sei versi ciascuno, i primi cinque settenarî sciolti e piani in rima alterna indipendente in ciascun periodo, e l'ultimo endecasillabo tronco, che lega insieme colla rima i due periodi, nell'ordine *a b a b a C, a d a d a C:*

Queste che il fero Allobrogo
Note piene d'affanni
Incise col terribile
Odiator de' tiranni
Pugnale, onde Melpomene
Lui fra gl'itali spirti unico armò;
Come, oh come a quest'animo
Giungon soavi e belle,
Or che la stessa Grazia
A me di sua man dielle,
Dal labbro sorridendomi
E da le luci, onde cotanto può!

Il dono.

e similmente il *Messaggio all'inclita Nice.*

Si hanno invece vere strofe di canzoni (cfr. pag. 135), nella *Recita dei versi*: *a B a B c C*; nella *Magistratura* e *In morte di A. Sacchini: a B b A c C;* nella *Laurea: A b A b c D D c E E;* nella *Gratitudine: A b b A c D D c E E*; *nell'Innesto del vajuolo: A B b C a d d C C.*

Dopo del Parini le odi tennero il campo nella nostra lirica con una grande varietà di forme strofiche; ne ricorderemo una sola, quella mirabile del Foscolo *All'amica risanata*, composta di strofe di sei versi, i primi cinque settenarî, endecasillabo l'ultimo; fuori del secondo e quarto, che sono sdruccioli sciolti, gli altri sono piani e rimati nell'ordine *a b a b c C:*

Qual dagli antri marini
L'astro più caro a Venere
Co' rugiadosi crini
Fra le fuggenti tenebre
Appare, e il suo viaggio
Orna col lume dell'eterno raggio, ecc.

Per la forma metrica sono vere odi anche gli *Inni Sacri* del Manzoni, come p. e. la *Risurrezione,* il cui schema è: strofa doppia composta di due periodi, ciascuno di sette ottonarî, legati insieme i due periodi dal tronco dell'ultimo verso; gli altri sono tutti piani e rimati con rime indipendenti in ciascun periodo, nell'ordine *a b a b c c d, e f e f g g d:*

È risorto: or come a morte
La sua preda fu ritolta?
Come ha vinte l'atre porte,
Come è salvo un'altra volta
Quei che giacque in forza altrui?
Io lo giuro per Colui
Che da' morti il suscitò:
È risorto: il capo santo
Più non posa nel sudario;
È risorto; dall'un canto
Dell'avello solitario
Sta il coperchio rovesciato:
Come un forte inebbriato
Il Signor si risvegliò. ecc.

E anche nella *Pentecoste* è la strofa doppia, composta di due periodi di otto settenarî ciascuno, il primo terzo e quinto sdruccioli sciolti, gli altri piani in rima indipendente in ciascun periodo, tranne l'ultimo che è tronco e lega insieme i due periodi così: *a b a b a c c d, a e a e a f f d:*

Madre de' Santi, immagine
Della città superna;
Del sangue incorruttibile
Conservatrice eterna;
Tu che da tanti secoli
Soffri combatti e preghi;
Che le tue tende spieghi
Dall'uno all'altro mar;
Campo di quei che sperano;
Chiesa del Dio vivente;
Dov'eri mai? qual angolo
Ti raccogliea nascente,
Quando il tuo Re, dai perfidi
Tratto a morir sul colle,
Imporporò le zolle
Del suo sublime altar?

Anche ai nostri giorni l'ode è assai usata, tanto più che con essa viene a confondersi la canzone, quale fu foggiata dal Chiabrera e suoi seguaci (v. pag. 135). Così

presentemente oltre le forme pariniane sopra descritte, sono frequenti le odi di strofe tetrastiche di endecasillabi collo schema *A B A B* oppure *A B B A*, p. e.:

Nasceva il sole, il sol moriva; e in ceppi
Aspri tu stretto, ai piedi tuoi vedevi
Una ruina di squarciati greppi,
E il baglior vasto dell'eccelse nevi.

A. GRAF, *Prometeo* [1]).

Fuor dalle membra il caldo sangue a rivi
Ti scorrea, lacerava le divine
Tempie il tormento di pungenti spine:
Ti parea di morire e non morivi.

A. GRAF, *Cristo* [2]).

Talora queste strofe si aggruppano a coppie o a tre a tre, quasi a guisa di strofe doppie e triple, come ne diede esempio il Carducci:

Era un giorno di festa, e luglio ardea,
Basso in un'afa di nuvole bianche:
Ne la chiesa lombarda il dì scendea
Per le bifori giallo in su le panche.
Da la porta arcuata che i leoni
Millenni di granito ama carcar,
Il rumor de la piazza e le canzoni
E i muggiti veniano in tra gli altar [3]).

e così di due in due. Oppure:

Che è che splende su da' monti, e in faccia
A 'l sole appar come novella aurora?
Di questi monti per la rosea traccia
Passeggian dunque le madonne ancora?
Le madonne che vide il Perugino
Scender ne' puri occasi de l' aprile,
E le braccia, adorando, in su 'l bambino
Aprir con deità così gentile?

---

1) *Medusa,* Torino, Loescher, 1880, p. 90.
2) Ibidem, p. 92.
3) *Rime Nuove,* ed. cit. p. 148.

Ell'è un'altra madonna, ell'è un'idea
Fulgente di giustizia e di pietà:
Io benedico chi per lei cadea,
Io benedico chi per lei cadrà.

Il canto dell'Amore [1]).

e così di tre in tre stanze.

Sono pure frequenti le strofe tetrastiche di endecasillabi e settenarî, collo schema *A b A B*, o *A B b A*, o *a B a B*, o *A b A b*, ecc., la quale ultima forma è resa celebre dal Carducci ne' suoi *Giambi ed Epodi*. Valga ad es. il principio di quello *In morte di Giovanni Cairoli*:

O Villagloria, da Cremera, quando
La luna i colli ammanta,
A te vengono i Fabi, ed ammirando
Parlan de' tuoi settanta.
Tinto del proprio e del fraterno sangue,
Giovanni, ultimo amore
Della madre, nel seno almo le langue,
Caro italico fiore. . . .
Apri, Roma immortale, apri le porte
Al dolce eroe che muore:
Non mai, non mai ti consacrò la morte,
Roma, un più nobil core [2]).

E Mario Rapisardi, traendo argomento dal nuovo fucile di piccolo calibro, comincia una splendida sua ode nello stesso metro:

E aguzzeremo ancor le menti infide
Noi di noi stessi a danno?
Ancor perfidi ferri, arti omicide
Regno e vittoria avranno?
Assai dunque, o furor, d'oro e di pianto
Spremuto all'uom non hai?
Non fu dunque l'uman genere affranto
E straziato assai?

---

[1]) *Rime Nuove*, ed. cit. p. 220.
[2]) *Giambi ed Epodi*, Bologna, Zanichelli, p. 188.

e conclude:

O affratellati nel lavoro, eroi
  Dell'avvenir, sul vago
Battel dei sogni ardimentosi, a voi
  Veleggia il cor presago.
Rifiorirà per le redente glebe,
  Ch'or vaporano mute
Miseria e morbi alla pensosa plebe,
  L'opera e la salute.
Spira, magica idea, splendi ai natii
  Campi, e nel tuo fecondo
Lume gli ingegni fratricidi obblii,
  Rinnovellato il mondo!

Oltre il settenario si introduce talora anche il quinario p. e.:

Sciagura a te, sciagura a te, vegliardo
Che non amasti mai,
E a me t'affacci, aruspice infingardo,
Gridando: — Guai!

PRAGA, *Libertas* [1]).

oppure l'altra *Ad un campanile gotico*, nella quale sono collegate a gruppi di tre, come già vedemmo a pag. 86.

E senza più diffonderci, per le strofe di maggior numero di versi, veggansi gli schemi dati delle canzoni a pag. 133-4; qui ricorderemo ancora che nelle odi, oltre che di ottonari, di endecasillabi, di settenari e di quinari, le strofe possono formarsi di decasillabi, o di doppi senari, o di doppi quinari ecc., come p. e. nelle *Primavere elleniche* del Carducci già addotte a pag. 78, e parimente nei famosi cori del Manzoni già veduti a pag. 58 e 60:

S'ode a destra uno squillo di tromba

Carmagnola, atto III.

Dagli atri muscosi, dai fori cadenti

Adelchi, atto III.

---

[1]) *Penombre*, Milano, 1864, p. 23.

coi quali, per la forma metrica, andranno le così dette *arie* nelle *cantate* e gli *inni* per canto, come p. e. l'*Inno cantato al teatro della Scala in Milano per l'anniversario del supplizio di Luigi XVI,* scritto dal Monti, che è composto di strofe di dieci versi decasillabi ciascuna e divisa in tre periodi, i due primi di quattro versi, e l'ultimo pel Coro di due, nei quali il 4.° l'8.° e il 10.° verso sono tronchi in rima fra loro, onde lo schema: *a b a c, d d e c, e c:*

Il tiranno è caduto. Sorgete,
Genti oppresse; natura respira:
Re superbi, tremate, scendete;
Il più grande dei troni crollò.
Lo percosse co' fulmini invitti
Libertade, primiero de' dritti:
Lo percosse del vile Capeto
Lo spergiuro, che il cielo stancò.
Re superbi, l'estremo decreto
Per voi l'ira del cielo segnò [1]).

Per esempio di inno valga quello famoso di Goffredo Mameli, composto di cinque strofe eguali, di otto versi senari ciascuno, seguiti da un ritornello di tre versi pure senarî; i primi sette versi parte sono sdruccioli sciolti e parte in rima indipendente in ciascuna strofa, l'ottavo, che è tronco, ha sempre la stessa rima e si collega coll'ultimo del ritornello, i di cui primi versi rimano fra loro, onde lo schema: *a b a b a e e f-g g f:*

Fratelli d'Italia,
L'Italia s'è desta;
Dell'elmo di Scipio
S' è cinta la testa.
Dov'è la vittoria?
Le porga la chioma;
Chè schiava di Roma
Iddio la creò.
Stringiamci a coorte,
Siam pronti alla morte;
Italia chiamò.

---

[1]) MONTI, *Poesie liriche,* cit. p. 314.

Perfino l'anacreontica fu elevata a dignità di ode, tanto può la nobiltà del contenuto sulla forma metrica! Il Carducci infatti rinfrescò splendidamente il 2.° tipo della canzonetta melica nell'ode *Alla Rima*, di cui ecco alcune strofe:

Ave, o rima! Con bell'arte
Su le carte
Te persegue il trovatore;
Ma tu brilli, tu scintilli,
Tu zampilli
Su de 'l popolo da 'l cuore.
. . . .
Ave, o bella imperatrice,
O felice
De 'l latin metro reina!
Un ribelle ti saluta
Combattuta,
E a te libero s'inchina.
Cura e onor de' padri miei,
Tu mi sei
Come lor sacra e diletta.
Ave, o rima; e dammi un fiore
Per l'amore
E per l'odio una saetta [1]).

E parimente nel *Congedo* [2]):

Il poeta, o vulgo sciocco,
Un pitocco
Non è già che a l'altrui mensa
Via con lazzi turpi e matti
Porta i piatti
Ed il pan ruba in dispensa.
. . . .
Il poeta è un grande artiere,
Che a 'l mestiere
Fece i muscoli d'acciaio:
Capo ha fier, collo robusto,
Nudo il busto,
Duro il braccio, e l'occhio gaio.
. . . .

---

1) *Rime Nuove*, ed. cit. p. 3.
2) Ibidem, p. 325.

Picchia e per la libertade
Ecco spade,
Ecco scudi di fortezza:
Ecco serti di vittoria
Per la gloria,
E diademi a la bellezza. ecc.

g) *Il sonetto.*

Una forma metrica, che per antichità compete quasi colla canzone, è il *sonetto* [1]). Molto controversa è la sua origine, ma pare indubitato che esso sia un frutto schiettamente italiano, poichè non si può tener conto dell'opinione di chi lo volle derivato da una forma di poesia tedesca.

La denominazione di *sonet* « piccolo suono » occorre già nella poesia provenzale, accanto a *so* « suono », ma per indicare in genere qualunque poesia, in quanto era accompagnata dalla musica, e non già per esprimere la forma metrica determinata che noi intendiamo. E i componimenti poetici di siffatta forma, che ci sono rimasti in provenzale, sono scritti da italiani, e quando già essa fioriva in Italia [2]). Non altrimenti si può dire della poesia francese e spagnuola, dove il sonetto sorge molto più tardi e ad imitazione della nostra.

Veramente anche da noi il sonetto ebbe nelle origini (come l'ha tuttora volgarmente) una significazione generica e il Biadene riferisce numerosi esempi, in cui si dà tal nome a canzoni e stanze di canzoni, a ballate, strambotti, sirventesi, ecc. [3]). Ma ben presto, per opera in ispecie dei Toscani, esso si affermò come componimento poetico indipendente.

---

[1]) Collochiamo il sonetto tra i metri lirici d'origine letteraria, poichè anche coloro che, come fra poco vedremo, lo ritengono derivato da forme metriche popolari, ammettono ch'esso « è un componimento di forma complessa e perfettamente artistica. Perciò fu subito usato dai nostri antichi rimatori, in generale così aborrenti dalla semplicità popolare » : così il BIADENE, *Morfologia del sonetto* in *Studî di fil. rom.* IV, 11.

[2]) BARTSCH, *Grundriss zur Geschichte der provenzal. Literatur*, Elberfeld, 1872, p. 21 e 39.

[3]) Op. cit. p. 220.

Più disparati sono i pareri circa al modo con cui si sia sviluppato. V'è chi lo fa discendere dalla strofa della ballata [1]), chi dallo strambotto siciliano [2]), chi infine da una determinata forma di stanza di canzone [3]). Quantunque la quistione non si possa dire definitivamente risolta, pure quest'ultima opinione pare incontri maggior favore, sia perchè la stanza di canzone fu usata talora come un vero e proprio componimento poetico (cfr. pag. 132), sia perchè la struttura del sonetto corrisponde esattamente allo schema di una stanza di canzone, tanto che il più antico trattatista, Antonio da Tempo, denomina *volte* i sei ultimi versi del sonetto, come fossero la *sirima* di una stanza [4]), sia infine perchè frequentissime sono le stanze di canzone di quattordici versi e si ha persino un esempio di canzone, le cui strofe hanno realmente forma di sonetti [5]).

Il sonetto consta di 14 endecasillabi, divisi in due parti, la prima di due tetrastici o quartine collegate con rime, la seconda di due terzetti o ternarî o terzine, come si voglian dire, collegate pure con rime, ma diverse da quelle delle quartine.

Si ha adunque esattamente lo schema della stanza di canzone di 3.° tipo (cfr. pag. 124), come apparisce manifestamente dalla seguente tavola:

---

[1]) A. BORGOGNONI, *Il sonetto* in *Nuova Antologia*, 1879, ser. II, volume XIII, p. 243.

[2]) È il BIADENE op. cit. p. 4-11, che riprende un'opinione del Tommaseo e del d'Ancona.

[3]) Tale opinione fu già confusamente espressa dai cinquecentisti, v. TRISSINO, *Poetica* cit. div. IV, c. XXXVII, e MINTURNO, *Art. poet.* cit. p. 241 e segg. Risorse nel nostro secolo e il primo a fermarvi l'attenzione fu il WITTE, seguito dal BLANC, dal MUSSAFIA, dal TOBLER, e ultimamente dal CASINI, *Form. metr.* cit. p. 35 e dal GASPARY, *Stor. d. lett. it.* cit. I, 58 e nota, p. 421. Un'esposizione sommaria delle diverse ipotesi è nell'appendice I alla cit. op. del Biadene, p. 215.

[4]) *Delle Rime volgari* cit. p. 73. E aggiungasi che, in qualche antico canzoniere, al primo verso di ciascuna quartina e di ciascuna terzina trovasi una *sigla*, che negli antichi mss. di prosa indica il principio di un nuovo periodo: e questa sigla nei terzetti è altresì preceduta da un V. Cfr. BIADENE op. cit. p. 6.

[5]) GASPARY op. cit. p. 421.

stanza	fronte	1.° piede	=	1.ª quartina	= sonetto
		2.° »	=	2.ª »	
	sirima	1.ª volta	=	2.° ternario	
		2.ª »	=	2.° »	

Fin dalle origini le quartine ebbero due tipi regolari di rime:

1.°) detto a *rima incatenata* o *alternata* cioè *A B A B*, *A B A B*, che fu preferito dagli antichi, ma poi molto meno, p. e.:

Quante fïate al mio dolce ricetto,
Fuggendo altrui e, s'esser può, me stesso,
Vo con gli occhi bagnando l'erba e il petto,
Rompendo co' sospir l'aere da presso!
Quante fïate sol, pien di sospetto,
Per luoghi ombrosi e foschi mi son messo,
Cercando col pensier l'alto diletto,
Che morte ha tolto, ond'io la chiamo spesso?

PETRARCA, *In morte,* son. 13.

2.°) detto a *rima baciata* o *incrociata*, cioè *A B B A*, *A B B A*, che è il predominante, p. e.:

Vago augelletto che cantando vai,
Ovver piangendo il tuo tempo passato,
Vedendoti la notte e 'l verno a lato,
E 'l dì dopo le spalle e i mesi gai;
Se come i tuoi gravosi affanni sai,
Così sapessi il mio simile stato,
Verresti in grembo a questo sconsolato
A partir seco i dolorosi guai.

PETRARCA, *In morte,* son. 89.

Anche le terzine ebbero due tipi regolari di rime:

1.°) *di due rime alternate* cioè *C D C*, *D C D*, che è il più diffuso, p. e. nel son. 13 sopra citato:

Or in forma di ninfa o d'altra diva,
Che del più chiaro fondo di Sorga esca,
E pongasi a seder in su la riva;
Or l'ho veduta su per l'erba fresca
Calcare i fior com' una donna viva,
Mostrando in vista che di me le 'ncresca.

oppure *di due rime incrociate*, cioè *C D C, C D C,* p. e.:

Lasso? nol so; ma sì conosco io bene
Che, per far più dogliosa la mia vita,
Amor m'addusse in sì gioiosa spene.
Ed or di quel ch'i'ho letto mi sovvene;
Che innanzi al dì dell'ultima partita
Uom beato chiamar non si convene.

PETRARCA, *In vita,* son. 36.

2.°) *di tre rime replicate,* cioè *C D E, C D E,* assai comune, p. e.:

La vista sua face ogni cosa umile,
E non fa sola sè parer piacente,
Ma ciascuna per lei riceve onore.
Ed è negli atti suoi tanto gentile,
Che nessun la si può recare a mente,
Che non sospìri in dolcezza d'amore.

DANTE, *Vita Nuova,* § XXVII.

oppure di *tre rime invertite,* cioè *C D E, E D C,* p. e.:

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
Che dà per gli occhi una dolcezza al core,
Che intender non la può chi non la prova.
E par che dalle sue labbia si muova
Uno spirto soave e pien d'amore,
Che va dicendo all'anima: sospira.

DANTE, *Vita Nuova,* § XXVI.

I tipi delle quartine sono rimasti inalterati fino ad oggi e, quantunque si citino esempî di tipi irregolari, pure non si ammette che le due quartine non mantengano lo stesso ordine di rime. Com'è la prima, così deve essere la seconda; e non sono da imitarsi esempî come quelli del Petrarca, rarissimi del resto, in cui la prima quartina ha lo schema *A B A B* e la seconda *B A B A*, v. *In vita*, son. 202 e *In morte*, son. 11; oppure la 1.ª *A B A B* e la 2.ª *B A A B*, v. *In vita*, son. 156 e *In morte*, son. 27, oppure la 1.ª *AB B A*, e la 2.ª *B A A B*, come nel sonetto di Cino:

L'anima mia vilmente sbigottita.

I ternarì, all'incontro, pur mantenendosi distinti nei due tipi, l'uno a due, l'altro a tre rime, hanno avuto disposizioni varie, a piacimento de' poeti. Tra quelle a due rime occorre talora la disposizione *C D D*, *D C C* p. e.:

Da lei ti vien l'amoroso pensiero
Che mentre 'l segui, al sommo Ben t'invia,
Poco prezzando quel ch'ogni uom desia:
Da lei vien l'animosa leggiadria
Ch'al Ciel ti scorge per destro sentiero,
Sì ch'i' vo già della speranza altiero.

PETRARCA, *In vita*, son. X.

Tra quelle a tre rime, occorre talvolta la disposizione *C D E*, *D E C*, p. e. *In vita*, son. 64; ma frequentissimo è lo schema *C D E, D C E*, p. e.:

Voi udirete lor chiamar sovente
La mia donna gentil, che se n'è gita
Al secol degno della sua virtute;
E dispregiar talora questa vita,
In persona dell' anima dolente,
Abbandonata dalla sua salute.

DANTE, *Vita Nuova*, § XXXIII.

e parimente Petrarca, *In vita* son. 3, 52, 61, 88, 157, *In morte* son. 19, 20, 22, 25, 46, 77, ecc.

Il sonetto affermato, come dicemmo, dai più antichi rimatori toscani, perfezionato dai poeti del *dolce stil nuovo* con a capo Dante, diventò dopo i mirabili esempî del Petrarca, la forma lirica prediletta dai nostri erotici, e continuò magistralmente il suo cammino a traverso tutta la nostra poesia, allargandosi dalla materia amorosa a quella morale, civile, politica e perfino satirica; si immiserì anch'esso nelle frivolezze arcadiche, ma poi nel rinnovamento del secolo scorso fu efficacemente ristorato dall'Alfieri, dal Foscolo, dal Monti. Nè possiamo meglio chiudere questi cenni, che riferendo il celebre sonetto che sul sonetto dettò Giosuè Carducci [1]):

---

[1]) *Rime Nuove*, ed. cit. p. 11.

Dante il mover gli diè de 'l cherubino
E d'aere azzurro e d'òr lo circonfuse:
Petrarca il pianto de 'l suo cor, divino
Rio che pe' versi mormora, gl'infuse.
La mantuana ambrosia e 'l venosino
Miel gl'impetrò da le tiburti muse
Torquato; e come strale adamantino
Contro i servi e' tiranni Alfier lo schiuse.
La nota Ugo gli diè de' rusignoli
Sotto i ionii cipressi, e de l'acanto
Cinsel fiorito a' suoi materni soli.
Sesto io no, ma postremo, estasi e pianto
E profumo, ira ed arte, a' miei dì soli
Memore innovo ed a i sepolcri canto.

Non tenendo conto delle forme artificiose [1]), a cui si prestò il sonetto, le sue varietà più notevoli sono il *sonetto doppio* o *rinterzato*, il *sonetto continuo*, il *sonetto minore*, il *sonetto acrostico*, il *sonetto ritornellato* o *caudato*.

I.° Il *sonetto doppio*, che più tardi fu detto anche *rinterzato* [2]), è quello nel quale si introducono due settenarî, uno dopo il primo e l'altro dopo il terzo endecasillabo d'ogni quartina, e un settenario dopo il primo o dopo il secondo endecasillabo d'ogni terzina; oppure due settenarî, uno dopo il primo e l'altro dopo il secondo endecasillabo d'ogni terzina; cosicchè il componimento riesca ad avere nella prima 20 versi, e nella seconda 22, e nell'una e nell'altra i settenarî rimano coll'endecasillabo che li preceda o con quello che li segue. La seconda pare la più antica, e credesi ne sia inventore Guittone d'Arezzo, di cui ecco un esempio:

Schema: *A a B A a B*, *A a B A a B*;
C c D d C, *D d C c D*.

---

[1]) Chi voglia avere notizie dei molti giochetti e artifici fonetici retorici e varî, nei quali si sbizzarrì la fantasia dei rimatori nel foggiare il sonetto, li vegga in BIADENE, op. cit. pp. 134-187, che ne tratta con molta ampiezza; un sonetto a *rime equivoche*, lo vedemmo a p. 112.

[2]) V. BIADENE, op. cit. p. 44 e circa la distinzione tra il *son doppio* e il *son. rinterzato*, v. specialmente la nota.

O benigna, o dolce, o graziosa,
o del tutto amorosa
madre del mio signore e donna mia,
ove fugge, ove chiama, o' sperar osa,
l'alma mia bisognosa,
se tu, mia miglior madre, haila in obbria?
Chi se non tu misericordiosa?
chi saggia, o poderosa,
o degna in farmi amore o cortesia?
Mercè dunque, non più mercè nascosa
nè paia in parva cosa;
chè grave in abbondanza è carestia,
nè sanaria la mia gran piaga fera
medicina leggera.
Ma se tutta sì fera e brutta pare,
sdegneraila sanare?
Chi gran mastro, che non gran piaga chera?
Se non miseria fusse, ove mostrare
si poria, nè laudare
la pietà tua tanta e sì vera?
Conven dunque misèra,
a te, Madonna, miseranda orrare.

Dell'altra forma valga quest'esempio di Dante:

Schema: *A a B A a B*, *A a B A a B;*
C D d C, *D C c D.*

O voi, che per la via d'Amor passate,
Attendete, e guardate
S'egli è dolore alcun, quanto il mio, grave;
E priego sol, ch'audir mi sofferiate;
E poi immaginate
S'io son d'ogni tormento ostello e chiave.
Amor, non già per mia poca bontate,
Ma per sua nobiltate,
Mi pose in vita sì dolce e soave,
Ch'io mi sentia dir dietro assai fiate:
Deh! per qual dignitate
Così leggiadro questi lo cor have!
Ora ho perduta tutta mia baldanza,
Che si movea d'amoroso tesoro;
Ond'io pover dimoro
In guisa, che di dir mi vien dottanza.

Sicchè, volendo far come coloro,
Che per vergogna celan lor mancanza,
Di fuor mostro allegranza,
E dentro dallo cor mi struggo e ploro.

Vita Nuova, § VII.

Dopo il sec. XIV il sonetto doppio o rinterzato cadde in disuso; ai nostri giorni lo rinnovarono, ma non con molta fortuna, E. Scarfoglio [1]) e G. D'Annunzio, p. e. nel suo *sonetto di Calen d'Aprile* [2]), che ha lo stesso schema del sopra citato esempio di Dante.

II. Il *sonetto continuo* è un sonetto semplice, nel quale continuano pure nelle terzine le stesse rime delle quartine [3]). Anche questo è antico, ma fu sempre poco usato per la sua monotonia. Eccone un esempio di Cino da Pistoja:

Schema: *A B B A, A B B A; A B A, B A B,*

Uomo smarrito che pensoso vai,
Che hai tu, che tu sei così dolente?
Che vai tu ragionando con la mente,
Traendone sospiri spesso e guai?
E' non pare che tu sentissi mai
Di ben alcun che il core in vita sente,
Anzi par che tu muori duramente
Negli atti e ne' sembianti che tu fai.
Se tu non ti conforti, tu cadrai
In disperanza sì malvagiamente,
Che questo mondo e l'altro perderai.
Deh vuoi tu morir così vilmente?
Chiama pietate, che tu camperai. —
Questo mi dice la pietosa gente [4]).

Dolori dell' amore, son. LXXIII.

A questa serie apparterranno anche i sonetti fatti su cinque rime soltanto o su due parole già veduti a pag. 112 e 113.

---

1) *Papaveri,* versi; Lanciano, 1880, p. 75.

2) G. D'Annunzio, *Isottéa, La chimera;* Milano, Treves, 1890, p. 43.

3) Biadene, op. cit. p. 78.

4) *Rime di* M. Cino da Pistoia e d'altri del sec. XIV ordinate da G. Carducci; Firenze, Barbera, 1862, p. 77.

III. Il *sonetto minore* è quello formato da versi minori dell'endecasillabo. Fin dal sec. XIV Antonio da Tempo parla nel suo trattato del sonetto a settenari, a ottonarì, a quinarì, a decasillabi [1]; ma gli esempi ne furono sempre assai scarsi, perchè, per la brevità dei versi e la troppa vicinanza delle rime, non si presta a grande varietà. È usato però anche ai nostri giorni, e tre saggi ne offre Olindo Guerrini ai num. XXXI, XLII e LXI delle *Postuma* [2]; ecco il secondo:

Schema: *a b a b, a b a b; c d c, d c d.*

No, non chinar pensosa
Gli occhi e la fronte onesta:
Ecco la stanza ascosa,
L'ara d'amor è questa.
Qui la ghirlanda posa,
Scingi la bianca vesta,
E sul guancial di sposa
Piega, gentil, la testa.
Apri all'amor le braccia
E gli spaventi insani
Del tuo pudor discaccia;
No, colle bianche mani
Non ti velar la faccia. . . .
Arrossirai domani.

IV. Il *sonetto acrostico* è quello in cui unendo insieme la prima lettera di ciascun verso, si forma qualche parola, di solito il nome di una persona. Già nella seconda metà del sec. XIV Gidino da Sommacampagna [3]) reca due esempi di sonetti acrostici, e da allora fu sempre usato; eccone per saggio quello che Raimondo Montecuccoli diresse *Al gran Leopoldo*, ossia Leopoldo arciduca d'Austria:

Armar di forza e di virtute il petto,
L'ingegno aver divin, forte la mano,
Giovar a tutti, a tutti esser umano,
Restò solo, a te sol, dal cielo eletto.

---

[1]) Biadene, op. cit, p. 62.

[2]) Lorenzo Stecchetti, *Canzoniere*; Bologna, Zanichelli, 1877, p. 86.

[3]) *Tratt. dei ritmi volgari* cit. p. 219, e Antonio da Tempo op. cit. p. 173 ha pure un sonetto acrostico, ma vi altera l'ordine delle quartine e terzine.

Al sol mirar il tuo regale aspetto
Ne mostri ben d'esser eroe sovrano:
Le Muse e Marte accordi in modo strano
E poeta ed eroe tu sei perfetto.
Omai lascia il cantar d'altrui il vanto,
Prendi la lira, e giacchè a te sol lice,
Ora nelle tue glorie impiega il canto.
La sorte di chi te fè più felice,
Duce da Marte e Palla amato tanto,
Onde del secol sei cigno e fenice.

V. Il *sonetto ritornellato*, o *caudato*, è quello, a cui segue dopo il quattordicesimo verso un ritornello o coda [1]). Nei rimatori più antichi questa consta o di un solo endecasillabo rimato coll'ultimo verso del sonetto, o da una coppia di endecasillabi rimati fra loro indipendentemente dalle rime del sonetto. Della prima forma è esempio un sonetto di Antonio Pucci, che finisce:

E sopra ogni cosa che si sia,
fa che consideri l'ultimo porto,
14 che nascer può della tua diceria.
(coda) 15 E questo basti alla parte di pria.

Della seconda valga ad esempio uno di Guido Cavalcanti, che si chiude così:

Già non è cosa che si porti in mano:
qual che voi siate,egli è d'un'altra gente:
14 solo al parlar si vede chi v'è stato.
(coda) Già non vi toccò lo sonetto primo,
16 Amore ha fabbricato ciò ch'io limo.

Ma la forma, che doveva poi prendere il sopravvento, è quella costituita da un settenario rimante coll'ultimo verso del sonetto e da due endecasillabi a rima baciata. Ne offre esempio il sonetto che Mucchio da Lucca scrisse in morte di Dante, che finisce:

---

1) BIADENE, op. cit. p. 65.

Mi raccomando; e per la mia salute
Priego che prieghi quella magestade
14 Ch'è uno in tre e tre in unitade;
(coda) Della cui trinitade
E del cui regno sì bene scrivesti
17 Quanto dimostran tuoi sagrati testi [1]).

Questa forma di coda può essere continuata per un numero indeterminato di versi, sempre collo stesso sistema di un settenario rimante colla coppia precedente e di due endecasillabi a rima baciata. Dalla seconda metà del sec. XIV, per opera specialmente di Antonio Pucci, siffatto sonetto diventò proprio della poesia giocosa, e lo predilesse anche il principe dei poeti burleschi, Francesco Berni, di cui ecco un esempio:

Cancheri e beccafichi magri arrosto,
E mangiar carbonata senza bere,
Essere stracco, e non poter sedere,
Avere il fuoco presso, e il vin discosto;
Riscuotere a bell'agio, e pagar tosto,
E dare ad altri per avere a avere;
Essere ad una festa, e non vedere,
E sudar di gennaio come d'agosto;
Avere un sassolin n'una scarpetta,
E una pulce drento ad una calza,
Che vada in giù e in su per istaffetta;
Una mano imbrattata e una netta,
Una gamba calzata ed una scalza,
14 Esser fatto aspettare, ed aver fretta;
(coda) Chi più n'ha, più ne metta,
E conti tutti i dispetti e le doglie,
17 Chè la maggior di tutte è l'aver moglie [2]).

Anche dopo il sec. XVI il sonetto caudato, quantunque non tanto largamente, fu sempre in uso per la poesia scherzosa, e qualche notevole saggio si ha pure negli scrittori moderni; p. e. questo del Carducci:

---

[1]) *Rime di* Cino, ecc. ed. cit. p. 200.
[2]) Berni, *Opere* cit. vol. I, p. 162.

Dimmi, triangoluzzo mio squadrato,
Che al mondo se' de gli animali rari,
Furono prima i ciuchi o i somari?
E quel tuo capo è un circolo o un quadrato?
Anco: il cervel, se fior te n'è restato,
È isoscelo o scaleno o ha lati pari?
Se' tu l'ambasciador de' calendari,
O un parallelogrammo battezzato?
Buona gente, i' vi prego che pigliate
Questo bambolon mio ch'à di molt'anni,
E che 'l mettete a nanna e lo cullate.
Tenetel chiuso, ch'egli è un barbagianni,
E non fa che sciupar vie lastricate,
Mangiar de 'l pane e consumar de' panni.
(coda) E quando fuor d'affanni
Averà messo il dente del giudizio,
Fate sonare a la ragion l'uffizio.
O bello sposalizio
Che vogliam fare come più non s' usa,
Accoppiandolo a monna Ipotenusa.
E' mi dice la Musa
Che di questi rettangoli appaiati
Nasceran de' be' circoli quadrati,
Ad un geometra [1]).

Il sonetto servì anche in funzione di strofa, in tre speciali forme di componimento, nei quali esso è ripetuto un numero indeterminato di volte, appunto come una strofa [2]).

1.° *Le tenzoni* constano di un *sonetto* di *proposta* e di uno o più sonetti di *risposta* scritti da uno o più autori, di solito sulle stesse rime della proposta. Ne sono esempio il primo sonetto della *Vita Nuova* proposto da Dante:

A ciascun'alma presa e gentil core

---

[1]) *Opere di* GIOSUÈ CARDUCCI, vol. VI. *Juvenilia* e *Levia Gravia*, Bologna, Zanichelli, 1891, p. 177.
[2]) BIADENE, op. cit. p. 94.

e la risposta di Guido Cavalcanti:

Vedesti, al mio parere, ogni valore

e di Cino da Pistoja:

Naturalmente chere ogni amadore;

oppure quest'altro di Dante a Cino:

Io mi credea del tutto esser partito
Da queste vostre rime, messer Cino;
Chè si conviene omai altro cammino
Alla mia nave, già lunge dal lito.
Ma perch'i' ho di voi più volte udito,
Che pigliar vi lasciate ad ogni uncino,
Piacemi di prestare un pocolino
A questa penna lo stancato dito.
Chi s'innamora, siccome voi fate,
Et ad ogni piacer si lega e scioglie,
Mostra ch'amor leggermente il saetti;
Se 'l vostro cuor si piega in tante voglie,
Per Dio vi prego che voi 'l correggiate,
Sì che s'accordi il fatto a' dolci detti [1]).

A cui Cino rispondeva:

Poi ch'io fui, Dante, dal mio natal sito
Per greve esilio fatto peregrino
E lontanato dal piacer più fino
Che mai formasse 'l piacer infinito;
Io son piangendo per lo mondo gito,
Sdegnato del morir come meschino;
E se trovato ho di lui alcun vicino,
Dett'ho che questo m'ha lo cor ferito.
Nè dalle prime braccia dispietate
Nè dal fermato sperar che m'assolve
Son mosso, perchè aita non aspetti.
Un piacer sempre mi lega e dissolve
Nel qual convien che a simil beltate
Con molte donne sparte mi diletti.

---

[1]) *Rime* di Cino, ed. cit. p. 107 e 108.

Un saggio moderno ce lo offre Olindo Guerrini [1]:

Proposta.

Come in grembo del suol tacito dorme
Il seme, e poi si svolge in foglia e in fiore,
Così sonnecchia del poeta in core
L'opra sua che poi veste eccelse forme.
Natura attinge in sè le proprie norme,
E l'arte educa inconscio il suo cultore,
Entrambe mosse dallo stesso amore,
Che dell'eterna idea rintraccia l'orme.
Or più rapide vie schiude al poeta
Il così detto Vero; or la Bellezza,
Ch'era di pochi vision segreta,
Cerca il plauso de' molti, e li accarrezza,
E si prodiga al par d'una moneta
Che più si spende, quanto più si spezza.

ANSELMO GUERRIERI GONZAGA.

Risposta.

Triste colui che santamente dorme
ne 'l vacuo letto, e de' suoi canti il fiore
crescer non sa co 'l sangue de 'l suo core...
Guai se il verso per lui non ha che forme.
Non è poeta chi le avare norme
serve degli avi e se ne tien cultore
e quando la sua carne arde d'amore
d'una frigida idea ricerca l'orme.
E tra di noi non v'ha cor di poeta
che tradisca del ver l'aspra bellezza
per qualche molle visïon segreta.
Lusinga di sognar non ci accarezza.
La bella verità non è moneta,
nè re la falsa, nè giudeo la spezza.

LORENZO STECCHETTI.

---

[1]) *Nova Polemica*, Bologna, Zanichelli, 1879, p. 184.

2.° I *contrasti* sono serie di sonetti d'indole popolare, con rime ordinariamente diverse, che di solito svolgono un dialogo tra l'amante e l'amata. E gli esempî, chi ne fosse vago, li vegga nello studio del Biadene da p. 114 a 121.

3.° *Le corone* constano di una serie di sonetti con rime ordinariamente diverse, strettamente collegati dalla comune materia che trattano. Un bell'esempio di corona di sonetti è quella di Folgore da S. Gemignano diretta alla brigata senese intorno ai Mesi; un'altra è quella del Petrarca sempre sulle stesse rime, *In vita* son. XXVI-XXVIII, entrambe riprodotte dal Biadene. E ad altezza epica la sollevò con la sua solita genialità il Carducci nel *Ça ira,* consacrato al settembre del 1792, il momento più epico della storia moderna, com'egli stesso afferma [1]).

Anche il sonetto settenario può raggrupparsi in serie e un grazioso esempio ce lo porge Gaspare Buffa con una corona di 27 sonetti settenarî, di cui ecco il *Preludio*:

Ho in cuore una raccolta
di nuove poesie,
che sono tutte mie,
e voglio una alla volta,
trarnele fuori. Ascolta:
sono malinconie,
memorie, fantasie,
e in pochi versi molta
vita. Sediam qui in due:
ti guarderò negli occhi,
le mani entro le tue.
M'odi; e se intendi nova
cosa che il cor ti tocchi,
con un sorriso approva [2]).

---

[1]) *Rime nuove,* ed. cit. p. 239-252.
[2]) *A tu per tu,* Genova, tipografia de' Sordo-muti, 1891.

§ 3. Metri lirici d'origine popolare.

a) *La ballata.*

Una forma metrica d'indole veramente popolare è la *canzone a ballo* o *ballata*, la cui origine deve essere antichissima, perchè si hanno memorie di canti da accompagnarsi alla danza fin dai tempi della decadenza latina [1]). Ma, senza risalire a tempi così remoti, è un fatto ch'essa appare subito nei primordi della nostra poesia, come un genere metrico ben determinato, e specialmente nell'Italia centrale essa ben presto acquista regolarità di forme e vivacità di immagini e di linguaggio. Anche nella Provenza e in Francia la ballata ebbe carattere affatto popolare, ma la provenzale non fu che una specie di canzone [2]) e quella francese, cominciata più tardi, fu una riproduzione dell'italiana.

La struttura della ballata corrisponde al suo scopo di venir cantata e di servire d'accompagnamento alla danza, d'onde ha preso il suo nome, come ci attestano anche i più antichi metrologi [3]). Essa consta di una strofetta detta *ripresa*, cui segue un numero indeterminato di *stanze*. La ripresa, così chiamata perchè era ripetuta dal coro dopo ogni strofa, mentre che questa era cantata dalla voce a solo, non può avere un numero di versi maggiore di quattro, e i pochi esempi di ballate colla ripresa di cinque o sei versi, sono vere eccezioni. Le stanze, che d'ordinario non sono più di quattro, sono divise in tre membri; i due primi, detti *mutazioni* o *piedi*, constano ciascuno di due o tre versi

---

[1]) Casini, op, cit. p. 23; e sulle relazioni della *ballata* coll'antica poesia, v. Carducci, *Intorno ad alcune rime del sec.* XIII *e* XIV, *ritrovate ne' memoriali dell'archivio notarile di Bologna ;* Imola, 1876, p. 52-63.

[2]) Diez, *Die Poesie d. Troub.* cit. p. 102.

[3]) Vedi Da Tempo, *Delle rime volg.* cit. p. 117 sgg., Gidino, *Tratt. dei ritmi volg.* cit. p. 69 sgg; e sulla ballata in generale Trissino, *Poet.* cit. c. XXXXI sgg., e Minturno *Arte poet.* cit. lib. III, p. 247.

egualmente rimati e disposti nei due membri; il terzo, detto *volta*, è sempre eguale alla ripresa nel numero e nella misura dei versi e nella disposizione delle rime, in modo che il suo primo verso rima coll'ultimo della seconda mutazione e l'ultimo rima coll'ultimo della ripresa. I versi sono o tutti endecasillabi, o tutti settenarî o tutti ottonarî, oppure endecasillabi misti con settenarî. A chiarire le quali norme serva quest'esempio grazioso di Dante:

Schema: *a b c; A d, A D, d b c:*

	Ripresa	Per una ghirlandetta Ch'io vidi, mi farà Sospirar ogni fiore.
1.ª stanza	1.ª mutaz.	Vidi a voi, donna, portar ghirlandetta A par di fior gentile.
	2.ª mutaz.	E sovra lei vidi volare in fretta Un angiolel d'amore tutto umile;
	Volta	E 'n suo cantar sottile Dicea: Chi mi vedrà Lauderà il mio signore.
2.ª stanza	1.ª mutaz.	S'io sarò là, dove un fioretto sia, Allor fia ch'io sospire.
	2.ª mutaz.	Dirò: La bella gentil donna mia Porta in testa i fioretti del mio sire:
	Volta	Ma per crescer desire La mia donna verrà Coronata da Amore.
3.ª stanza	1.ª mutaz.	Di fior le parolette mie novelle Han fatto una ballata:
	2.ª mutaz.	Da lor per leggiadria s'hanno tolt'elle Una veste, ch'altrui non fu mai data:
	Volta	Però siete pregata, Quand'uom la canterà, Che le facciate onore [1]).

---

[1]) *Canzoniere*, per cura del FRATICELLI, Firenze, Barbera, 1873, p. 143 e fatta propria dal popolo vedila in D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*; Livorno, Vigo, 1878, p. 38.

Della ballata si distinguono sei forme principali:

1.ª *Ballata grande*, che ha la ripresa di quattro versi, p. e:

Schema: *A B b A; C d E, C d E, E F f A*:

	Ripresa	Giovine bella, luce del mio core, Perchè mi celi l'amoroso viso? Tu sai che 'l dolce riso E gli occhi tuoi mi fan sentire amore.
Stanza	1.ª mutaz.	Sento nel core. . . tanta dolcezza Quando ti son davanti, Ch'io veggio quel ch'amor di te ragiona.
	2.ª mutaz.	Ma poi che privo son di tua bellezza E de tuoi be' sembianti Provo dolor che mai non m'abbandona.
	Volta	Però chiedendo vo la tua persona, Disioso di quella cara luce, Che sempre mi conduce Fedel soggetto dello tuo splendore.

CINO DA PISTOIA [1]).

2.ª *Ballata mezzana*, che ha la ripresa di tre versi, p. e:

Schema: *A b B: c d E, c d E, E b B*:

	Ripresa	Donne leggiadre e giovani donzelle, Deh! per lo vostro onore, Per me pregate a cui son servidore.
Stanza	1.ª mutaz.	Egli è una tra voi Con si vaga bellezza Che face amante ciascun che la mira;
	2.ª mutaz.	Perchè dagli occhi suoi Si move una chiarezza Che dà conforto a chi per lei sospira;
	Volta	E quando i suoi begli occhi in vêr me gira, Sento lo gran valore Che per grazia mi fa sentire Amore.

MATTEO FRESCOBALDI [2]).

---

[1]) *Rime di Cino*, ecc. ed. cit. p. 34.
[2]) Ibidem p. 248.

3.ª *Ballata minore*, che ha la ripresa di due versi, p. e:
Schema: *a A: B C, C B, b A:*

	Ripresa	Non so qual io mi voglia, O viver o morir, per minor doglia.
stanza	1.ª mutaz.	Morir vorrei, chè 'l viver m'è gravoso Veggendomi per altri esser lasciato;
	2.ª mutaz.	E morir non vorrei, chè trapassato Più non vedrei il bel viso amoroso;
	Volta	Per cui piango, invidioso Di chi l'ha fatto suo e me ne spoglia.

Giov. Boccacci [1]).

4.ª *Ballata piccola*, che ha la ripresa di un solo endecasillabo; scarsissimi gli esempî, ecco quello addotto dal Casini di un rimatore anonimo del sec. XIV.
Schema: *A, B c, B c, A:*

Ripresa	Molto mi piace chi non dice e face.
1.ª mutaz.	Chi vuol servir faccia 'l servizio tosto con fatti e con parole,
2.ª mutaz.	chè il buon servir giammai non sta nascosto, ma luce più che 'l sole:
Volta	però molto mi duol chi è fallace.

5.ª *Ballata minima*, che ha la ripresa di un solo verso minore di un endecasillabo; e valga per esempio quello recato da Gidino di Sommacampagna:
Schema: *a b b a:*

Ripresa	Viva l'eccelsa Scala!
1.ª mutaz.	Viva la prole diva
2.ª mutaz.	de la Scala giuliva,
Volta	ch'a mal far non si cala!

[1]) Ibidem p. 380.

6.ª *Ballata stravagante* o *irregolare* è quella che ha la ripresa di un numero di versi maggiore di quattro; questa forma è molto rara, e si usò specialmente dai poeti anteriori al Petrarca. Tale è quella mestissima scritta da Guido Cavalcanti, poco innanzi la sua morte:

Schema: *A b b c c d; E F, E F, F g g h h d:*

Ripresa

Perch'io non spero di tornar giammai,
Ballatetta, in Toscana,
Va' tu leggiera e piana
Dritta alla donna mia,
Che per sua cortesia
Ti farà molto onore.

Stanza

1.ª mutaz.

Tu porterai novelle de' sospiri
Piene di doglia e di molta paura,

2.ª mutaz.

Ma guarda che persona non ti miri
Che sia nimica di gentil natura;

Volta

Che certo per la mia disavventura
Tu saresti contesa,
Tanto da lei ripresa,
Che mi sarebbe angoscia:
Dopo la morte poscia
Pianto e novel dolore.

7.ª Un'ultima varietà, che si potrebbe dire *ballata colla coda*, è quella usata nel periodo delle origini, specialmente dai poeti fiorentini, i quali aggiungevano talora alla fine una strofetta, identica alla ripresa nel numero e nella qualità dei versi e nella distribuzione delle rime; p. e:

Schema: *A b b A; c D E, d E C, C f f A; A b b A:*

Ripresa

Sì m'ha conquiso la selvaggia gente
Con gli suoi atti novi,
Che bisogna ch'io provi
Tal pena che morir cheggio sovente.

Stanza	1.ª mutaz.	Questa gente selvaggia È fatta sì per farmi penar forte, Che troppo affanno sotterra mia vita:
	2.ª mutaz.	Però chieggio la morte; Ch'io voglio, innanzi che facci partita L'anima dal cor, che tal pena aggia;
	Volta	Ch'ogni partenza di quel loco è saggia, Ch'è pieno di tormento: Ed io per quel ch'i' sento, Non deggio mai se non viver dolente.

seguono due altre stanze e poi:

Rip. della ripresa	Altro già che tu, morte a me parvente, Non credo che mi giovi; Mercè dunque! ti movi! Deh vieni a me, che mi se' sì piacente [1])!

Questa la costituzione metrica della ballata, quale dal popolo la presero e disciplinarono, ingentilendola col soffio dell'arte, i poeti del *dolce stil novo*, i quali come si vede dagli esempî, preferirono formarla di endecasillabi misti coi settenarî, o tutta di endecasillabi; poi la si fece anche tutta di settenarî o tutta di ottonarî, e questo sistema fu specialmente caro nel sec. XV. Le vicende della ballata sono tracciate magistralmente dal Carducci in alcuni periodi, che non so trattenermi dal riprodurre: « La canzone a ballo, antica quanto la poesia di Toscana e nata qui tra le feste di popolo libero, a cielo scoperto, mostra, alla svelta e gaia introduzione, al facile svolgersi delle strofi per due pose medie in una posa finale dove torna sempre la stessa armonia e rima, che dovesse esser cantata in accompagnamento ai giri del ballo. Il che è confermato da' molti accenni di esse ballate e dal trovare nei codici insieme con quello del poeta il nome del musico che — diede il suono o *intonò*. — Ebbe nel dugento due maniere diverse: la fantastica e mestamente severa del Cavalcanti;

[1]) *Rime di* Cino, ecc., ed. cit. p. 83.

la imaginosa e mollemente florida di Lapo Gianni. La prima, fattura dell'uomo che si raccogliea tra le tombe di San Giovanni a cercar se Dio fosse e che il calen di Maggio venendo dall'aver ballato con le gentildonne scagliava il cavallo e il dardo su Corso Donato ad attaccar briga co' Neri, finì col secolo grande che vigorose ebbe colpe e virtù. Rimanea la seconda, più fatta all'indole e a' costumi del popolo fiorentino: e, raccolta in vano da' poeti letterati, rimaneva in signoria del popolo, perdendo con lo scader dei costumi sempre più di quell'ideale che al tempo di Dante si riflettea sin nella forma sensibile, sempre più facendosi volgare, senza però scapitare di grazia, di gaiezza, d'amenità; finchè Franco Sacchetti, primo o de' primi, la fe', come autore delle novelle, burlesca e motteggevole. La prese a questo punto Lorenzo de' Medici [1]) ». E dopo di lui e del Poliziano fu abbastanza coltivata per tutta la prima metà del cinquecento; poi andò sempre più in dimenticanza fino al Tasso e al Chiabrera, che ne diedero gli ultimi saggi.

Ai nostri giorni si tentò di farla risorgere dal Carducci, seguito da alcuni giovani poeti, quali il D'Annunzio, il Picciola, il Mazzoni, Severino Ferrari, ecc. Il D'Annunzio anzi la usò persino come strofa di componimento, come p.e. nell'idillio *Isaotta nel bosco*, composto di ben quattordici ballate grandi.

Ad esempio di ballata piccola valga questa di Severino Ferrari:

Schema: *A, B C, B C, C A:*

Testina d'oro, cantano già i galli.
Dicono i galli — Padrona amorosa,
alzatevi da letto ch'è già l'ora. —
Ma tu segui a sognar d'essere sposa,
ne la pulita casa la signora;
cantano i galli, ma tu dormi ancora,
e il sole è già su' monti e ne le valli [2]).

n.° V.

---

[1]) *Opere*, vol. II *Primi Saggi*; Bologna, Zanichelli, 1889, p. 50.
[2]) Severino Ferrari, *Versi*; Modena, Sarasino, 1892.

E ad esempio di ballata d'ottonari, quest'altra dello stesso, dove però l'ultimo verso della volta rima col primo della ripresa anzichè coll'ultimo:

Schema: *a b a b; c d c d, d e e a;*

Dormi, dormi testa d'oro,
ninna nanna, occhi lucenti:
su 'l guanciale scende un coro
di bei sogni, e v'addormenti.
Ma quegli occhi riottosi
gettan lampi quai zaffiri,
ed invano dormigliosi
volgon gli astri al mare i giri.
Tutta notte di desiri
di speranze e d'amor pieni
i divini occhi sereni
stanno aperti fra i crin d'oro. ecc.

n.° IX, ed. cit.

E per ultimo questa così triste del Carducci:

Una pallida faccia e un velo nero
Spesso mi fa pensoso de la morte;
Ma non in frotta io cerco le tue porte,
Quando piange il novembre, o cimitero.
Cimitero m'è il mondo allor che il sole
Ne la serenità di maggio splende
E l'aura fresca move l'acque e i rami,
E un desio dolce spiran le vïole
E ne le rose un dolce ardor s'accende
E gli uccelli tra 'l verde fan richiami:
Quando più par che tutto il mondo s'ami
E le fanciulle in danza aprono le braccia,
Veggo tra il sole e me solo una faccia,
Pallida faccia velata di nero.

Ballata dolorosa.

b) *La laude sacra.*

Ha la stessa costituzione metrica della ballata la *laude sacra* o *spirituale*. Non deve fare meraviglia che un

inno religioso abbia preso la stessa forma delle canzoni a ballo, che furono specialmente amatorie e burlesche, e perfino oscene, quando si sappia che la Chiesa per meglio imprimere nelle rozze menti del popolo le sane idee di morale e di religione, approfittò spesso dei canti profani, che più comuni correvano sulla bocca di tutti, conservandone la musica e talvolta le rime e non mutandone che il contenuto. Così nacquero le laudi, e che queste nel trecento e nel quattrocento si cantassero sull'aria delle ballate anche più licenziose, si rileva dalle antiche raccolte, in cui accanto ad ogni laude è indicato il primo verso o il titolo della canzone a ballo, sulla cui musica quella dovevasi cantare.

Jacopone da Todi è il primo scrittore di laudi nella forma metrica della ballata, e il tipo che in lui predomina è quello colla ripresa di due versi, e la stanza di quattro, dei quali i primi tre rimati fra loro e l'ultimo rimato colla ripresa, e i versi sono più frequentemente ottonarî, o endecasillabi, o doppi senarî; vedine gli esempî dati a pag. 53, 57, 59, 65, tutti collo schema sopra indicato: *a a; b b b, a* oppure *A A; B B B, A*.

Dall'Umbria, primo focolare della poesia religiosa, si diffuse per tutta Italia, e, specialmente in Toscana, nella seconda metà del sec. XV raggiunse finitezza artistica per opera di Lorenzo il Magnifico, Gerolamo Benivieni, Feo Belcari e Gerolamo Savonarola.

Eccone un bel saggio del Magnifico:

Schema: *A A; B C, B C, C A:*

O Dio, o sommo bene, or come fai?
Chè te sol cerco e non ritrovo mai.
Lasso! s'io cerco questa cosa o quella,
Te cerco in esse, o dolce signor mio:
Ogni cosa per te è buona e bella,
E move come buona il mio desio:
Tu se' per tutto in ogni luogo, o Dio,
E in alcun luogo non ti trovo mai.

Per trovar te la triste alma si strugge,
Il dì m'affliggo, e la notte non poso:
Lasso! quanto più cerco, più si fugge
Il dolce e desiato mio riposo:
Deh dimmi, signor mio, dove se' ascoso:
Stanco già son; signor, dimmelo omai [1]).

Però non sempre la laude ebbe il metro della ballata; fin dal trecento si hanno esempî di laudi nella forma della canzonetta, cioè in serie di strofe di sei ottonarî senza ripresa, e in altre forme ancora, le quali a poco a poco presero il sopravvento, e la laude finì per scomparire del tutto, finchè dopo il cinquecento venne sostituita dalla canzone e dall'ode o inno sacro, come vedemmo a pag. 143.

c) *Il canto carnascialesco e le sue varietà.*

Il *canto carnascialesco* non è altro che una ballata fatta per le mascherate, che di carnevale solevano girare cantando per le vie di Firenze, su carri appositamente addobbati. Secondo il Lasca, l'invenzione di questi canti spetterebbe a Lorenzo il Magnifico, e il primo sarebbe stato quello dei venditori di *Bericuocoli e Confortini* [2]). Fatto è che Lorenzo se ne servì come mezzo di governo, per sollazzare il popolo, e lo elevò a nobile forma letteraria, quantunque non sempre l'arguzia e lo scherzo vi sia puro e di buona lega. Esso riflette la gioconda filosofia epicurea del rinascimento e il periodo della sua più bella fioritura è appunto la seconda metà del sec. XV e la prima del successivo. Fuori della Toscana gli esempî ne sono assai rari, e anche in quella cessò dopo la metà del cinquecento.

Nel canto carnascialesco di solito il verso è ottonario, come p. e. nel *Canto dei mulattieri* di Lorenzo il Magnifico.

---

[1]) *Poesie* a cura di G. CARDUCCI cit. p. 27.

[2]) *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti carnascialeschi,* ecc. fino al 1559, Cosmopoli, 1750, Dedica p. XLI.

Schema: *a a; b c b c, c d d a:*

Donne, noi siam mulattieri,
Naturali e volentieri.
Di padrone andiam cercando,
E vorremmoci acconciare,
Pur con Donne sempre stando,
Perch' elle usan ben pagare:
Noi sappiam ben caricare,
E ciascuno ha buon randello,
Ben pulito, grosso, e bello,
Come vuol questo mestiere [1]).

Ma se ne hanno anche in endecasillabi misti a settenarî, o in endecasillabi soli, e allora occorre spesso il tipo strofico che vedemmo nelle laudi di Jacopone, come p. e. in quest'altro di Lorenzo il Magnifico, intitolato *Canto dei calzolaj:*

Shema: *A A; B B B, A:*

A queste belle scarpe, alle pianelle,
Venite a comperar Donne e Donzelle.
Perchè l'usiate in questo Carnovale,
Fatte l'abbiamo e di cuoio cotale,
Che v'entreranno, e non vi faran male:
Benchè sien strette, è gentile la pelle.
Noi abbiam forme d'infinite sorte,
Qual son più lunghe, e quali un po' più corte;
Perdonateci; egli è proprio una morte,
Potervi contentare, o donne belle. ecc. [2]).

Una varietà del canto carnascialesco è quella chiamata *frottola* o *barzelletta,* da non confondersi coll'antica frottola del trecento, di cui diremo più innanzi. Questa nuova frottola o barzelletta, fiorita alla fine del XV e nel XVI sec., ha la forma metrica della ballata, tutta di ottonarì, con questa legge che la ripresa

---

[1]) Ibidem p. 13.
[2]) *Tutti i Trionfi,* ecc. cit. p. 15.

è sempre di quattro versi a rima incrociata, le mutazioni di quattro versi a rima alternata e la volta di due versi, de' quali il primo rima coll'ultimo delle mutazioni e il secondo con l'uno o coll'altro della ripresa, e dopo della volta si ripetono i due ultimi versi della ripresa o tutta la ripresa [1]). Si hanno adunque i due seguenti schemi:

1.° *a b b a; c d c d, d b; b a:*

2.° *a b b a; c d c d, d a; a b b a:*

È una frottola del primo schema il noto *trionfo di Bacco ed Arianna* del Magnifico:

Quant'è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia;
Chi vuol essere lieto, sia:
Di doman non c'è certezza.
Quest'è Bacco, e Arianna,
Belli, e l'un dell'altro ardenti;
Perchè 'l tempo fugge, e 'nganna,
Sempre insieme stan contenti:
Queste Ninfe, e altre genti
Sono allegre tuttavia:
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza.
Questi lieti Satiretti,
Delle Ninfe innamorati,
Per caverne e per boschetti
Han lor posto cento agguati:
Or da Bacco riscaldati,
Ballan, saltan tuttavia:
Chi vuol esser lieto, sia;
Di doman non c'è certezza. ecc. [2]).

Su questo schema è il *Trionfo d'Isaotta* del D'Annunzio [3]).

---

[1]) Così il MINTURNO, *Arte poet.* cit. p. 265. e cfr. GASPARY, *Stor. d. lett. it.* cit. II 229 e nota p. 356; ma il RENIER, *Giorn. stor. d lett. it.* IX 302 ne riferisce otto varianti, delle quali due colle riprese di due versi *aa.*

[2]) *Tutti i Trionfi*, ecc. cit. p. 1.

[3]) D'ANNUNZIO, *Isottèo*, ecc. cit. p. 93.

Del secondo schema invece il *Canto dei poveri* dello stesso:

In questa vesta scura
Andiam pel mondo errando;
La carità gridando,
Che 'l Ciel regge, e misura.
Guardate il nostro volto,
Per carità distrutto;
Quando al buon tempo è colto,
Sempre mantiensi il frutto:
Chi dona e dona il tutto,
La carità il misura.
In questa veste scura, ecc. [1]).

d) *Il madrigale.*

D'origine rusticana e pastorale è il *madrigale*, che gli antichi dissero *mandriale*, quasi canto uscito dalle mandre, ossia canto amoroso di pastori e campagnuoli: così lo definirono i più antichi metrologi, come Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna, e con loro si trovano d'accordo i cinquecentisti e i più dotti filologi moderni, come il Diez e il Blanc, che non possono accogliere l'etimologia proposta dal Bembo [2]). E anche quando i poeti d'arte s'impadronirono, nella prima metà del sec. XIV, di questa forma metrica popolare, le serbarono ancora il carattere rusticale e contadinesco, di modo che il madrigale, come dice il Carducci « altro non fu che un'*idillio*, una *immaginetta*, nella quale il poeta e la società del trecento, uscendo dall'uggia delle cattedrali e dei palagi turriti, veniano cercando un po' d'aria, un po' di verde, un po' d'acqua corrente » e opportunatamente egli la paragona, se non per la forma, pel contenuto alle pastorelle provenzali e francesi. Eccone un esempio pieno di movimento e di vita di Franco Sacchetti:

---

1) *Tutti i Trionfi*, ecc. cit. p. 10.

2) Cfr. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante ital. del sec.* XIV. in *Opere*, vol VIII; Bologna, Zanichelli, p. 328 e segg., d'onde traggo gli esempi che seguono.

Rivolto avea il zappator la terra,
E poi risecca era su 'l duro colle,
Là dov'io giunsi sì com'Amor volle.
Su 'l qual correan verso un pomo verde
Donne in ischiera, e l'una all'altra avanti,
Con leggiadre parole e be' sembianti.
Giunte ad esso ed io mirando, tanti
Frutti non vidi fra 'l suo verde adorno,
Quant'i' vidi man bianche a quel d'intorno,
Dolce parlando, tirar rami e fronde:
Regina vidi 'n cui 'l mio cor s'asconde.

In seguito si allontanò gradatamente dagli argomenti campestri; ma, anche fatto cittadino, si ricorda della sua origine e dalle memorie villereccie, dalla caccia, dalla pesca trae imagini e comparazioni; serba insomma quella spontanea leggiadria e quella quasi ingenuità graziosa, che gli era venuta, per così dire, dall'aria libera dei campi, come p. e. in questo d'anonimo trecentista:

Una colomba più che neve bianca,
Della cui bella piuma innamorai,
Or pena dammi e or diletto assai:
Leva gli occhi vèr me a ora a ora
Con dolce sguardo, e poi a mano a mano
Cotal mi vede qual io fossi strano.
Così tra' forse e lo 'ntra due mi tiene;
Nè so sperar, ch'i' possa o male o bene.

Infine, staccatosi del tutto dalla vita campestre, si fece a rappresentare la vita comune, come in questo di Alesso di G. Donati:

In pena vivo qui sola soletta
Giovin rinchiusa dalla madre mia,
La qual mi guarda con gran gelosia.
Ma io le giuro alla croce di Dio,
Che s'ella mi terrà qui più serrata,
Ch'i' dirò « Fa con Dio, vecchia arrabbiata »
E gitterò la rocca il fuso e l'ago,
Amor, fuggendo a te di cui m'appago.

E perfino trattò argomenti morali e politici, come nel seguente:

O cieco mondo di lusinghe pieno
Mortal veleno è ciascun tuo diletto,
Fallace e pien d'inganni e con sospetto.
Folle è colui ch'a te diriga il freno,
Quando per men che nulla quel ben perde
Che sopra ogni altro amor luce e sta verde.
Però già mai di te colui non curi,
Che 'l frutto vuol gustar di dolci furi.

o in quest'altro d'anonimo fiorentino, che per la vittoria su Pisa del 1406 ricanta a gloria della sua patria i vituperî di Dante:

Godi, Firenze po' che se' si grande
Che batti l'ale per terr' e per mare
Facendo ogni toscan di te tremare.
Gloriöso trionfo di te spande
Per tutto l'universo immortal fama,
Po' che Pisa tua serva omai si chiama.
Giove superno e 'l Battista di gloria
Danno di Pisa al tuo popol vittoria.

I trecentisti nella composizione del madrigale si tennero a una norma metrica fissa, componendolo di due o tre terzetti d'endecasillabi, variamente rimati, ma per lo più sciolti l'uno dall'altro, coronandoli in fine d'uno o due distici a rima baciata. Delle forme che più frequente occorrono già vedemmo:

1.° *A B B*, *C D D*, *E E*, p. e. quello riferito: *Una colomba*, ecc. e *In pena vivo*, ecc.

2.° *A B B, A C C, D D*, p. e. quello riferito: *O cieco mondo*, ecc., e *Godi, Firenze*, ecc.

3.° *A B B, C D D, D E E, F F*, p. e. quello riferito: *Rivolto avea*, ecc.

ai quali possiamo aggiungere queste altre:

4.° *A B A, B C B, C C,* p. e.: *Non al suo amante più Diana piacque*, Madrig. 1 del Petrarca.

5.° *A B C, A B C, DD,* p. e.: *Nova angeletta sovra*

l'ale accorta, Madrig. III del Petrarca.

6.° *A B A, C B C, D E, D E,* p. e.: *Perch'al viso d'amor portava insegna*, Madrig. II del Petrarca.

7.° *A B B, A C C, C D D,* dove manca la chiusa del distico finale indipendente, p. e.: *Or vedi, Amor, che giovinetta donna,* Madrig IV del Petrarca.

Tale la forma metrica del madrigale nel trecento e nel quattrocento; ma nel cinquecento esso cominciò ad uscire da queste norme e fu costituito anche da endecasillabi e settenarì, come p. e. in questo del Tasso in morte di Margherita, duchessa di Ferrara:

Schema: *a b B, c d D, c e E:*

Non è questo un morire,
Immortal Margherita
Ma un passar anzi tempo all'altra vita.
Nè dell'ignota via
Duol ti scolora o tema;
Ma la pietà per la partenza estrema.
Di noi pensosa e pia
Di te lieta e sicura
T'accomiati dal mondo, anima pura.

Dopo il cinquecento poi si liberò affatto d'ogni legge metrica, come avvenne della canzone, e il madrigale non fu allora che un breve componimento, composto di solito di endecasillabi e settenarì, variamente rimati che esprimesse un'arguzia, un complimento, un pensierino gentile; e come tale fu molto in voga presso gli Arcadi, che ne diedero gli ultimi esempì. Ai nostri giorni si è tentato di ritornarlo in onore nella forma antica dal D'Annunzio, come p. e. nella *Tristezza d'una notte di primavera* [1]), e specialmente da Severino Ferrari, che ne ha di graziosi nel cit. volume di *Versi*; eccone alcuni:

Tip. 4.° *A B A, B C B, C C:*

---

[1]) D'ANNUNZIO, *Isottèo*, occ., cit. p. 263.

La bianca neve ride in vetta a i monti;
chiede sol mite e breve; lungamente
vuol sognar de la luna ne i tramonti.
Sotto gli amplessi suoi rompe fervente,
sale a le piante tiepido l'umore
che poi s'ingemma in faccia al sole ardente.
Tal fra le nevi tue caldo il tuo cuore
a i labri manda qualche rosa in fiore.

n.° IV.

Tip. 6.°: *A B A, C B C, D D,* ma coi due ultimi endecasillabi a rima baciata:

Con che mestizia quella fronte pura
posa fra il biondo: quasi cheta luna
che a gli aloni crescenti s'impaura.
Perchè belle ha le chiome, ella ora teme:
teme che in queste la passion mia bruna
non s'avventi, che mormora, che freme.
Su 'l collo fino inclina il dolce fiore
del capo, e prega le sia mite Amore.

n.° XX.

E l'usò perfino come strofa di un componimento; così p. e. nella lirica *Paese nativo*, n. XXXII, costituita da sei madrigali, tutti collo schema:

A B B, C D D, E F F, G G:

che corrisponde al tipo 1.°, soltanto che ha tre terzetti anzichè due; ed è parimente strofa nella *Passione*, n. XIX, formata di tre madrigali, collo schema del tipo 6.° dopo i quali è un distico finale indipendente, onde lo schema è per tre volte:

A B A, C B C, D E D E

all'ultimo segue *F F.*

c) *Lo strambotto.*

Anche lo *strambotto* è indubbiamente d'origine popolare e indigeno dell'Italia inferiore, d'onde passò nel sec. XV nella poesia letteraria; ed è notevole, circa la sua provenienza, che i più antichi esempî che si con-

servano nei manoscritti, portino la denominazione di *ciciliana* o *napolitana*.

Esso è di solito d'argomento amoroso, ma tratta anche altri soggetti e il Carducci lo chiama « la forma più del capriccio che della passione, riserbata all'amore leggiero all'ironia e all'irrisione [1]) ». Non deriva, come affermò il Redi, seguito erroneamente anche da qualche moderno, da *strano motto*, ma bensì da *strambo* « storto divergente », la qual voce, come nel provenzale ha dato origine alla locuzione *rims estramps* « versi non appajati », così nell'italiana, nella forma diminutiva *strambotto*, è venuta a indicare strofa non appajata, quindi divergente dagli altri componimenti poetici, che in generale sono di parecchie strofe [2]).

Lo strambotto nella sua forma primitiva è composto di una strofa unica di otto versi sempre endecasillabi, e offre questa particolare caratteristica, che mentre il madrigale ha per fondamento il tristico o terzetto, lo strambotto all'incontro ha per base il tetrastico o quartina. Esso infatti nella forma principale, detta *ottava siciliana*, consta di due quartine di endecasillabi, tutti a rima alternata, cioè collo schema:

1.° *ABAB, ABAB*:

come in questo antico:

Valletto, se m'amate, siate saggio,
Non vi fidate in nullo compagnone;
Tieni celato quel che ditto t'aggio;
Non vi vantate della mi' persone:
Che se 'l sapesson gli parenti ch'aggio,
Tu sarie morto ed io scomparia none.
S' tu fossi morto, saria gran dannaggio;
S'io fossi morta, saria gran ragione .[3])

---

[1]) Carducci, *Delle poesie toscane di* M. A. Poliziano, discorso premesso alla cit. ediz. delle *Stanze*, *Orfeo*, ecc. p. CXII.

[2]) Cfr. Nigra, *Canti popolari del Piemonte* cit. nella prefazione p. XII e passim; e intorno allo strambotto anche D'Ancona, *Poesia pop. it.* cit. p. 132 e sgg., e 300 e sgg.

[3]) Carducci, *Cantilene, ball. stramb.*, ecc. cit. p. 58.

In Toscana gli si apportò fin da antico una notevole modificazione, costituendolo di una quartina a rime alternate e da un'altra a rime baciate, i quali ultimi versi sono di solito una ripetizione dei concetti e delle parole della quartina precedente; lo schema è adunque:

2.° *A B A B, C C D D:*

come in questo esempio del trecento:

O perlaro gentil, che dispogliato
Se' per l'inverno ch'ogni fior nasconde,
Nel tempo novo dolze innamorato
Ritorneranno li fiori e le fronde.
Ma io dolente, quanto più vo innanzo,
Nell'amor di costei più disavanzo.
Ahi lass'a me! non vòl più annamorarmi
La bianca mano che solea toccarmi. [1])

Da questa forma si passò poi a quelle di sei versi a rime alternate e di due versi a rima baciata, che è l'ottava classica; onde:

3.° *A B A B, A B C C*:

come p. e. in questo del quattrocento:

Io mi vivea e non avea amore
Non avea donna a chi volessi bene;
Quando tu m'apparisti, o nobil fiore,
Al cor tu desti amarissime pene,
Subitamente m'entrasti nel core,
Come saetta che dall'arco viene;
Subitamente tu m'innamorasti,
Lo cor m'apristi e dentro ti serrasti. [2])

Un'ultima forma, che si trova talora nell'Italia media, e meno raramente nella superiore, è quella di otto endecasillabi tutti a rima baciata, cioè:

4.° *A A B B C C D D.*

Altre forme secondarie e più rare sono quelle di dieci versi a rima alternate e baciate, oppure di sei

---

[1]) Carducci, *Musica e poesia* ecc. cit. p. 417.
[2]) D'Ancona, Op. cit. p. 136.

versi, quattro dei quali a rima alternata e due a rima baciata, forma più che altrove frequente in Toscana, e perciò detta *sestina toscana,* cioè:

5.° *A B A B C C*:

come in questo pure antico, dove è assonanza invece che rima negli ultimi versi:

Non mi mandar messaggi, chè son falsi;
Non mi mandar messaggi, chè son rei.
Messaggio sieno gli occhi quando gli alzi,
Messaggio sieno gli occhi tuoi a' miei.
Riguardami le labbra mïe rosse,
Ch'aggio marito che non le conosce [1]).

Quando lo strambotto passò nella poesia dotta, i poeti preferirono la forma secondaria, tipo 3.°, come in questo pieno di dolce mestizia, del Poliziano:

Quando quest'occhi chiusi mi vedrai
E 'l spirito salito all'altra vita,
Allora spero ben che piangerai
El duro fin dell'anima transita;
E poi se l'error tuo conoscerai,
D'avermi ucciso ne sarai pentita.
Ma 'l tuo pentir fia tardo all'ultim'ora:
Però non sospettar, donna, ch'io mora [2]).

Ma non mancano esempî fatti sulla forma primitiva, tipo 1.°, come in questo del Cariteo, poeta spagnuolo, ma che visse in Napoli e scrisse in italiano:

Accende il mio cantar fiamma d'amore,
Nel crudo mare e ne le gelide onde;
Cantando io nelle selve esce di fuore
La fera che cacciata si nasconde:
Odono lacrimando il mio dolore
Omini et animali, arbore e fronde;
Ma riscaldar non posso il freddo core
Di questa, che m'ascolta e non risponde [3]).

---

[1]) Carducci, *Cantil. ball. stramb.,* ecc. cit. p. 59.
[2]) D'Ancona, Op. cit. p. 131.
[3]) Ibidem. p. 132.

Esso fu specialmente in fiore nell'ultimo quarto del quattrocento e ne' primordi del successivo; dopo di che cadde come forma letteraria, sopraffatto dal madrigale. Talora fu usata una serie di due o più strambotti, come strofe di un solo componimento; e tal forma rinnovò il Carducci nella *Serenata, Mattinata, Disperata* e *Dipartita;* eccone per saggio quest'ultima:

Quando parto da voi dolce signora,
Scura la terra e grigio il cielo appare,
Odo gufi cantar dentro e di fuora,
E gli alberi non restan di guardare.
Brulli, stupidi in vista e intirizziti,
Guardano a lungo come sbigottiti:
Guardan, crollano il capo e fuggon via,
E' tornan sempre. Oh triste compagnia!

O triste compagnia, che cosa vuoi? —
— Noi ti guardiamo perchè morto sei.
Noi siam gli spettri de' pensieri tuoi,
Noi siam gli spettri de' pensier di lei.
Ier tra canti d'uccelli e tutti in fiore:
Oh come fugge la vita e l'amore!
Oggi ti accompagnamo a 'l cimitero:
Oh come freddo e lungo è il tempo nero [1])!

E parecchie liriche formate da una serie di due e più strambotti ha pure Severino Ferrari nei *Versi* cit. p. e.:

Spesse volte rivedo ne la mente, ecc.
n.° XIV.

che sono cinque strambotti dello schema 1.°, oppure

Ma che cosa rimestano in granaio, ecc.
n.° XVII.

di quattro strambotti dello stesso schema.

---

[1]) *Rime nuove,* ed. cit. p. 76.

E quasi a riepilogo del nostro discorso sulle forme metriche d'origine popolare, passi questa graziosa prefazione del Ferrari, che celebra il madrigale, la ballata e lo strambotto, ed è composta appunto da siffatti metri:

Se còrso d'acqua o ben fiorito ramo
o strepito di venti o di bell'ale
chieda l'onor del breve madrigale,
non l'ottiene però se una gioconda
forma di donna a la romita scena
non dia 'l senso d'amore ond'ella è piena.
Mira il vate che a lei sussura l'onda,
cantan gli uccelli e inarcasi la fronda.

La ballatetta vien temprando il passo
al ritmo de la danza; un canto lieto
versa dal labro, ma nel suo secreto
il cor sospira, e dice — Oimè lasso!
Oimè lasso, come è crudo Amore
e mesce fèle al dolce de la vita!
Oimè lasso, il tempo è ingannatore
e presto sfronda questa età fiorita!
Quando l'età è più verde e più gradita
movete in danza, o giovinette, il piede;
cantate Amore, chè non più poi riede
il tempo, e vano è 'l dire — Oimè lasso!

Ma lo strambotto fa la serenata
al piano al monte al bosco e a la laguna:
vede di fiori piena l'invernata;
piena di luce la gran notte bruna;
al suo cantar si schiude la vetrata;
cuori di donne sognano a la luna!
le bionde chiome stan sommosse a i venti
in case d'alabastro rilucenti.

Or voi, bei metri, a cui diè la freschezza
il popolo d'Italia a' suoi bei giorni,
diede il Petrarca l'aurea politezza
e il Poliziano i nuovi modi adorni;

ite, bei metri, co' 'l mio cuor cantando
per l'Italia d'amore e cortesia,
mentr'io con gobbe spalle vo sfregiando
ne la scuola gli error d'ortografia.

Prefazione ai metri antichi.

f) *Il rispetto.*

Il *rispetto* non è che uno strambotto, che ha preso siffatto nome in Toscana « dalla riverenza e venerazione che i cantori dimostravano verso l'oggetto dell'amor loro e dall'onore che cantando gli rendevano [1]»; e ciò in opposizione al *dispetto*, che è uno strambotto di sdegno di corruccio di sprezzo e d'offesa.

Il rispetto ha di norma la forma 2.ª o 5.ª dello strambotto, consta dunque di una quartina di endecasillabi a rime alternate, seguita da uno o due distici a rima baciata, nei quali sono ripetuti d'ordinario i concetti e le parole della quartina precedente, onde sono detti *ripresa.*

Esso entrò nella poesia letteraria fin dal trecento, ma fu specialmente in voga nel sec. XV, quando la nostra lirica si ritemprò alle fresche sorgenti dell'ispirazione popolare; ma presto se ne ritornò al popolo d'onde era uscito. Anche ai nostri tempi, se ne togli i graziosi esempi del Dall'Ongaro, che gli diede talora intonazione patriottica, è raramente usato dai poeti; ma il gentile popolo della campagna toscana effonde tuttora l'animo suo negli amorosi rispetti, e Giuseppe Tigri ne ha raccolto un bel volume olezzante di soavità e vivezza, donde tolgo il seguente:

Non ti meravigliar se tu sei bella,
Perchè sei nata accanto alla marina;
L'acqua del mar ti mantien fresca e bella,
Come la rosa in sulla verde spina.

---

[1]) CARDUCCI, *Delle poesie toscane del Poliziano* cit. p. CXII, e inoltre *Opere* vol. VIII pp. 359-360, dove esprime l'opinione che il *rispetto* sia una forma posteriore e mista, nata dall'unione dello *strambotto* col *madrigale*; del primo tiene le coppie discordi, del secondo le coppie finali.

Se delle rose ce n'è nel rosaio,
Nel tuo viso ci sono di gennaio;
Se delle rose nel rosaio ne fosse,
Nel tuo viso ci sono bianche e rosse [1]).

g) *Lo stornello.*

Un'altra notissima forma di canto popolare è lo *stornello,* che si crede tragga origine dal proverbio rimato, e infatti esso conserva tuttora un fare sentenzioso ed epigrammatico [2]). Esso comincia coll'indicazione di un fiore, che spesso non ha alcuna relazione logica col pensiero dei versi seguenti; e forse quest'aggiunta del fiore non è che un'invocazione per ripigliare il canto, poichè lo stornello è la forma preferita dagli improvvisatori e prevale nei contrasti. Anzi ciò è indicato dal suo nome stesso, chè, come *sonetto* è diminutivo di *suono,* così stornello è della voce provenzale *estorn,* « combattimento », perchè gli stornelli si cantavano in forma alterna nelle sfide poetiche villerecce [3]).

Lo stornello consta o di un distico di due endecasillabi a rime baciate; oppure di un quinario o settenario e di due endecasillabi, il primo e il terzo verso rimati fra loro e il secondo di solito in consonanza atona con loro; oppure di un terzetto di endecasillabi rimati il primo e il terzo, e di solito in consonanza atona con quello di mezzo. Eccone qualche esempio delle tre forme tolti dal Tigri:

Il mar va a onde e qualche volta posa:
Chi ha pazienza alfin vince ogni cosa.

*
* *

E gli uomini sono finti e traditori;
Hanno un'anima sola e cento cuori.

*
* *

Fiorin di mela.
La mela è dolce e la sua pianta amara.
Così d'amore è ordita la sua tela.

*
* *

---

[1] *Canti popolari tosc.* cit. p. 17.
[2]) D'Ancona, Op. cit. p. 313 e sgg.
[3]) Nigra, *Canti pop. d. Piem.* cit. p. XV.

Fiorin di fungo.
E nella porta mia c'è scritto un bando:
Chi non ci vien per me, tiri di lungo.

*
* *

M'affaccio alla finestra e vedo il mare,
E vedo le barchette a me venire;
Quella dello mio amor fa un gran tardare.

*
* *

Vola, colomba, quanto puoi volare,
Salisci in alto quanto puoi salire,
Tanto nelle mie braccia hai da cascare.

Anche lo stornello fu talora coltivato dai poeti dotti, ma rimase però più specialmente la forma prediletta del popolo, e tuttora in Toscana la produzione spontanea di nuovi stornelli è molto maggiore che non dei rispetti.

CAPITOLO SECONDO

Forme metriche narrative, didascaliche e satiriche.

§ 1. Metri narrativi.

Le principali forme metriche della poesia epica sono: il *serventese* e le sue varietà, tra cui la *terza rima;* l'*ottava rima* e le minori forme congeneri; e l'*endecasillabo sciolto*. Esaminiamole ad una ad una.

a) *Il serventese.*

Il più antico dei nostri metri narrativi è il *serventese*. Esso ha comune con quello provenzale il nome e l'origine e in parte anche il contenuto, ma ne differisce rispetto all'intonazione. Il *serventes* provenzale deriva il suo nome dal fatto, che esso si adattava alla musica di altro canto già in voga, era in *servigio* di questo canto, di cui esso ripeteva la misura delle strofe, dei versi e talora perfino le rime [1]), appunto come avvenne in Italia delle laudi spirituali, che talvolta erano composte sul metro e sulla musica delle ballate più comuni. E da noi, come scrive Antonio da Tempo [2]), esso serviva ad ogni specie di metri e a coloro che essendo

---

[1]) Così il RAJNA, nel *Giornale di Filologia romanza,* I 89 e 200 e II 73: altra opinione hanno il DIEZ, *Die Poesie d. troub.* cit. p. 111 e il BARTSCH, *Grundriss zur Gesch. d. Prov. Lit.* p. 33, e altra il MEYER, *Romania,* VII 626.

[2]) *Delle rime vol.* cit. p. 147 e cfr. GIDINO op. cit. p. 146 seg. che questa volta differisce dal suo modello: e in generale sul serventese vedi la bella nota del CARDUCCI nella *Vita Nuova* per cura di ALESSANDRO D'ANCONA, Pisa, Nistri, 1884. p. 53-56, e cfr. CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime* ecc. cit. p. 106.

d'ingegno rozzo non sapevano valersi degli altri metri; con che viene ad esprimere l'uso tutto affatto popolare di simile forma.

Quanto al contenuto, il *serventes* provenzale trattava qualunque argomento politico e religioso, ma non amoroso, tranne che per rarissima eccezione [1]), e dalle quistioni più elevate poteva passare alla satira più acerba e alle invettive personali; parimente il nostro serventese trattava argomenti svariatissimi e specialmente politici e storici. Ma mentre quello provenzale si serbava essenzialmente lirico, il nostro serviva di preferenza al narrare, all' esporre, come nei *lamenti storici*, e al moraleggiare, come nelle poesie didascaliche e satiriche, onde somigliando spesso ad un sermone morale, ne derivò per etimologia popolare l'altro nome, che gli si dava comunemente di *sermintese* o *sermontese* [2]).

Fin dal sec. XIII troviamo esempî di questa forma metrica ed uno dei primi è il *Serventese dei Geremei e de' Lambertazzi* d'anonimo autore bolognese [3]), che narra le lotte dei Guelfi e dei Ghibellini in Bologna e l'espulsione di questi nel 1274 e 1280, e deve essere stato scritto poco dopo gli avvenimenti, tanta è la quantità dei particolari e dei nomi, che vi si riscontrano. Esso dovette essere destinato al popolo, e infatti il serventese, per quanto anche i poeti d' arte non abbiano sdegnato di usarlo, come p. e. Dante che nella *Vita Nuova* § VI afferma d'averne composto uno in onore delle sessanta più belle donne fiorentine, rimase quasi esclusivamente popolare. Ebbe poi grandi voga nella seconda metà del sec. XIV per opera in specie di Antonio Pucci, che compose molti *sermontesi*

---

1) Gaspary, *Stor. lett. it.* cit. I 95 e nota, e cfr. Renier, *Introduz.* alle *Liriche edite ed inedite* di Fazio degli Uberti; Firenze, Sansoni, 1883. p. CCXCVII.

2) Accanto a *serventesius* è già *sermontesius* in Antonio da Tempo l. cit.

3) Pubblicato dal Casini, *Le rime dei poeti bolognesi del sec.* XIII, Bologna, Romagnoli 1881, p. 197-226; e or ora dal prof. Flaminio Pellegrini, negli *Atti della Deputaz. di stor. patr. di Bologna.*

storici, descrittivi e morali; e poi nel XV sopratutto per opera del veneziano Leonardo Giustiniani: ma col finire di quel secolo fu sopraffatto dall'ottava rima e scomparve.

La nota caratteristica del serventese è la concatenazione non interrotta delle rime, in contrapposto della partizione strofica, la quale continuità nella serie dei versi, senza forti ripartizioni strofiche, era appunto adattata al narrare.

Esso può assumere tre forme principali la *tetrastica, la distica* e la *tristica,* secondo che sia costituito da strofe di quattro, di due o di tre versi, che possono essere endecasillabi, o settenarì, o quinarì o di qualsivoglia altra misura.

1.° Nei primordi la forma più diffusa è quella costituita da tre versi endecasillabi oppure settenarì monorimati, che diconsi *copula,* seguiti da un verso più breve, settenario o quinario, chiamato *coda*, il quale dà la rima alla copula seguente. Questo tipo dicesi *serventese caudato* ed ha lo schema:

A A A b, *B B B c*, *C C C d*, ecc.

Ad esempio valga il princìpio di quello già ricordato *dei Geremei e de' Lambertazzi*:

Altissimo deo, padre di gloria,
pregoti che me de' senno e memoria,
che possa contare una bella istoria
di ricordanza.
Del guasto di Bologna si comenza,
come perdè la forza e la potenza
e lo gran senno con la prevedenza
ch'aver solea,
chè per lo mondo era chiamà reina,
fontana delle altre e medisina,
che tutti li so amisi soccorrea
in one lato. ecc.

Di simile schema è pure il *Lamento di Firenze per*

la perdita di Lucca nel 1342 di Antonio Pucci [1]), che comincia:

Nuovo lamento di pietà rimato
Per tutto 'l mondo sì ch'el sia contato,
Sì come vuol fortuna o lo peccato,
Di me, Firenza,
Che per trar Lucca d'ogni rea sentenza,
Credendom'io montar in acilenza,
In sua difesa ò messo mia potenza
Già è molt' anni,
E guerreggiando comuni e tiranni,
Più e più volte ò raddoppiati i danni,
Nel quarant'un credendo uscir d'affanni,
Ove dimoro,
Diedi a Messer Mastin del mio tesoro
Centottanta miglia di fiorin d'oro, ecc.

È invece colla copula di settenari e la coda di un quinario la così detta *Profezia di Fra Tommasuccio* edita dal Trucchi [2]), che ha dunque lo schema:

a a a b, b b b c.... ecc. [3]).

Questa forma tetrastica fu alquanto modificata sullo scorcio del sec. XIV, e fu poi molto in uso nel XV, specialmente per il canto amoroso, come presso il Saviozzo e il Giustiniani e i suoi imitatori; e la modificazione consisteva in questo che, pur mantenendo la strofa di quattro versi, se ne faceva sempre settenario il terzo ed endecasillabi gli altri, e le rime si disponevano in modo che i due versi mediani rimassero tra loro e l'ultimo della strofa col primo delle successive, e cioè:

A B b C, C D d E, E F f G....

---

[1]) *Lamenti storici dei sec.* XIV, XV e XVI a cura di A. Medin e L. Frati, Bologna, Romagnoli, 1887, vol. I, p. 7. e cfr. Gaspary, *Stor. lett. it.* cit. II, 82.

[2]) *Poesie ital. di duecento autori*, cit. vol. II, p. 133.

[3]) Talvolta la copula è di due endecasillabi, e un esempio ne reca Ant. da Tempo op. cit. p. 151: si ha anche la coda quadrisillaba e perfino il serventese *bicaudato*, vedi Gidino, op cit. p. 155 e 156.

come p. e. nel *Testamento di Pisa* [1]) d'autore incerto del 1406, che comincia:

Or posso dire; *consumatum est*,
Poi che adempiute veggio le scripture.
E tutte mie fatture,
Ricorrer sopra me morte crudele.
Omè ch'io moro e non fu mai fele
Cotanto amaro, quanto io aggio il gusto,
Che 'l corpo, il capo e 'l busto
Tutta mi sento e veggio venir meno.
Ma prima ch'io finisca almeno almeno
Di lacrime, di guai e di lamento,
Farò mio testamento,
Chè altro far non può chi è dannato. ecc.

e chiude così;

Che in parte satiata ò la voglia mia.
Chiedendo umilemente a voi perdono,
E per grazia e per dono,
Ponendo fine a tante mie tempeste,
Or grido forte: *consumatum este*.

Un'altra forma del serventese tetrastico è quello che dicesi *incrociato*, e consta di quartine di endecasillabi a rime alternate:

A B A B, C D C D, E F E F....

come nell' esempio recato da Gidino di Sommacampagna [2]).

Nel cominciar del giorno li Troiani
Sotto il suo duce Enea con l'arme loro
Verso Laurento fra li sentier piani
Andavan passeggiando al dur lavoro.
Turno da l'altra parte con sua gente
Uscì de la cittade molto presto,
E le sue schiere fece di presente
Nel campo aperto largo e manifesto. ecc.

---

1) *Lamenti storici* cit. I 264.
2) *Tratt. dei ritmi volg.* cit. p. 149.

Questo metro entrò, come già vedemmo a pag.145 nella lirica e costituisce anche oggi una delle forme più comuni delle odi.

II. Una forma pure antica è quella del *serventese duato*, che consta di una serie di distici monorimati di settenarî, o ottonarî, o novenarî, o endecasillabi o anche alessandrini. Questa forma fu la preferita nel periodo delle origini dai poeti didascalici, e ne vedremo gli esempî più innanzi al capitolo corrispondente. Però fu usata anche nella poesia narrativa e Gidino ne reca questo saggio:

Poi che li Laomedonti e li Latini
Furon sul campo l'un l'altro vicini,
Lo polverino se levava in alto,
Nel cominciar di quel crudele assalto.
Udir si potea le trombe sonare,
Nitrir cavalli, e dardi e lanze trarre,
Sì feramente l'un ver l'altro andava,
Che tutto il campo sotto lor tremava [1]).

III. Rimane la forma tristica, detta del *serventese incatenato*, che consta di una serie di terzetti variamente rimati; uno degli schemi è quello chiamato *terza rima*, l'altro è quello nel quale i terzetti sono accoppiati dalla rima mediana e chiusi infine da un distico, cioè in questo modo:
A B A, C B C; D E D, F E F; G H G, I H I.... Z Z.
e tal metro fu usato p. e. da Cecco d'Ascoli nel suo poema l'*Acerba;* ecco il brano in cui allude alla Divina Commedia:

Qui non si canta al modo delle rane,
Qui non si canta al modo del Poeta
Che imaginando finge cose vane;
Ma qui risplende e luce ogni natura,
Che a chi l'intende per la mente lieta,
Qui non si sogna per la selva oscura.

[1]) Op. cit. p. 150.

Qui non veggo nè Paolo nè Francesca,
Nè di Manfredi non veggo Alberico,
Che diè gli amari frutti in la dolce esca.
Del Mastin vecchio e nuovo da Verrucchio,
Che fero di Montagna, qui non dico,
Nè de' Franceschi lor sanguigno mucchio.
Non veggio il conte, che per ira et asto,
Tien forte l'arcivescovo Ruggero,
Prendendo del suo ceffo il fero pasto.
Non veggo qui a Dio squatrar le fiche,
Lascio le ciance e torno su nel vero,
Le favole mi fur sempre nimiche . . . . ecc. [1]).

b) *La terza rima.*

La più importante delle varietà derivate dal serventese incatenato è la *terza rima,* che consta di una serie di terzetti collegati in modo che la rima mediana della prima strofa dia la rima ai versi estremi della successiva, e così di seguito, finchè si chiude con un verso che rima col mediano dell' ultimo terzetto, in questo modo:

ABA, BCB, CDC, DED, EFE.... VZV, Z.

Dante pel primo nella Divina Commedia usò questo metro in un lungo poema e lo portò a tale perfezione, che gli fu dato il nome di *terzina dantesca;* ne valga ad esempio lo splendido brano, in cui descrive l'apparire di Beatrice alla cima dal Purgatorio:

Io vidi già nel cominciar del giorno
La parte oriental tutta rosata,
E l'altro ciel di bel sereno adorno,
E la faccia del sol nascere ombrata,
Sì che per temperanza di vapori,
L'occhio lo sostenea lunga fiata:
Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,

[1]) Cecco d'Ascoli, *L'Acerba,* Venezia, 1487, lib. IV, cap. XIII.

Sovra candido vel cinta d'oliva,
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato, ch'alla sua presenza
Non era di stupor tremando affranto,
Senza degli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù che da lei mosse,
D'antico amor sentì la gran potenza. ecc.

Purg. XXX, 22-39.

Dopo di Dante la terzina fu usata fino al Rinascimento come il metro esclusivo dei lunghi poemi narrativi e allegorico-didattici, p. e. nei *Trionfi* del Petrarca, nell'*Amorosa visione* del Boccacci, nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, nel *Quadriregio* di Federico Frezzi, ecc. Col Pulci e col Bojardo e poi coll'Ariosto trionfò l'ottava, e la terzina cadde in dimenticanza. La rinnovellò sullo scorcio del secolo scorso il Monti, sulle orme del Varano, [1]) nella *Basvilliana*, nella *Mascheroniana* e in altre sue cantiche; ma dopo di lui cadde di nuovo e ormai si può considerare morta, come metro narrativo. Ebbe fortuna più durevole come metro satirico, come diremo a suo luogo; fu pure usata nell'egloga e nel dramma, e quale metro lirico in quello speciale componimento che dicesi *elegia* [2]), come p. e. in questa bellissima di Ugo Foscolo:

E questa è l'ora: mormorar io sento
Co' miei sospiri in suon pietoso e basso
Tra fronda e fronda il solitario vento.
E scorgo il caro nome, e veggo il sasso
Ove Laura s'assise, e scorro i prati
Ch'ella meco trascorse a passo a passo.

---

[1]) ALFONSO VARANO, *Visioni sacre e morali*, Milano, tip. dei Classici italiani. 1827.

[2]) *L'elegia* è una forma metrica greca. È costituita da una serie di distici, che serviva ad esprimere qualunque sentimento dell'animo, e passò poi ai latini. Da noi fu volta ad esprimere soltanto i sentimenti di dolore e di mestizia.

Questa è la pianta che le diè i beati
Fior ch'ella colse, e con le molli dita
Vaga si fè ghirlanda ai crini aurati;
E questo è il conscio speco, e la romita
Sponda cui mesto lambe un fonte e plora,
E i ben perduti a piangere m'invita.
Qui de' più gai colori ornasi Flora,
Qui danzano le Grazie, e qui ridente
A mirar la mia donna uscì l'Aurora.
E qui la Luna cheta e risplendente
Guatonne e rise; e irradiò quel ramo
Ove ha nido usignol dolce gemente;
E scosso l'augellin, mentre ch'io: — T'amo —
A Laura ripetea, ridir s'udia
Ne' suoi dolci gorgheggi: — Io t'amo, io t'amo —.
. . . .

Le rimembranze [1])

Come metro lirico fu anche usata dal Leopardi nel *Primo Amore*, e ai nostri giorni dal Carducci nell'*Idillio maremmano* [2]), di cui ecco il principio:

Co' 'l raggio de l'april che inonda
Roseo la stanza tu sorridi ancora
Improvvisa a 'l mio cuore, o Maria bionda;
E il cuor che t'obliò, dopo tant'ora
Di tumulti oziosi in te riposa,
O amor mio primo, o d'amor dolce aurora.
Ove sei? senza nozze e sospirosa
Non passasti già tu; certo il natio
Borgo t'accoglie lieta madre e sposa;
Chè il fianco baldanzoso ed il restio
Seno a i freni de 'l vel promettean troppa
Gioia d'amplessi al marital desìo.
Forti figli pendean da la tua poppa
Certo, ed or baldi un tuo sguardo cercando
A 'l mal domo caval saltano in groppa.

---

[1]) Foscolo, *Le Poesie* per cura di Giovanni Mestica, Firenze, Barbera, 1889, vol. I p. 69.
[2]) *Rime nuove* cit., p. 137.

Com'eri bella, o giovinetta, quando
Tra l'ondeggiar de' lunghi solchi uscivi
Un tuo serto di fiori in man recando,
Alta e ridente, e sotto i cigli vivi
Di selvatico fuoco lampeggiante
Grande e profondo l'occhio azzurro aprivi! ecc.

c) *L'ottava rima.*

L'origine dell'ottava rima è tuttora controversa. Il Tommaseo, seguito da altri, ritiene che essa discenda dallo strambotto, nella forma popolare che gli fu propria nell'Italia meridionale, cioè *ABAB, ABAB,* (v. pag. 182), dalla quale sarebbe passata in Toscana alle forme successive, *ABABCCDD* e *ABABABCC.* Ma contro questa opinione starebbe il fatto che l'ottava era già usata nella poesia drammatica del centro d'Italia nel sec. XIII, mentre allora lo strambotto pare non fosse pur anco uscito dall'Italia meridionale. Il Casini [1]) invece crede che l'ottava non sia altro che una stanza di canzone, usata come componimento speciale, e adduce in prova, fra le altre, che la sua costituzione metrica risponde alle leggi della canzone, formata da due piedi ternarì e da una sirima distica. Ma una grave obbiezione si può fare a questa ipotesi, ed è che l'ottava di norma procede per due periodi tetrastici, o almeno per quattro coppie di distici, [2]) mentre il tipo di canzone addotto dal Casini avrebbe per fondamento due periodi di terzetti, coronati da un distico e bisognerebbe dimostrare che, nella sua prima comparsa, l'ottava apparisse appunto, divisa in due membri ternarì seguiti da un distico, come si riscontra nel madrigale. Un'altra opinione è quella messa innanzi dal De-Gubernatis, il quale pensa che essa derivi dal serventese octastico a rime alternate *ABABABAB*, che non è altro che un doppio serventese tetrastico della forma

---

[1]) Casini, *Forme metriche,* ecc. cit. p. 73.

[2]) Anche il Minturno, *Arte poet.* cit. p. 264, dice l'ottava « *si tesse di quattro copie, delle quali solamente la quarta ha nelle ultime voci il concento* ».

incrociata *ABAB, ABAB,* in cui si sarebbero ridotti a rime baciate e indipendenti gli ultimi due versi, cioè *ABA BABCC,* che è la forma in cui si fissò. Nè la caratteristica della continuità, che dicemmo propria del serventese, stuonerebbe all'ottava rima, che sia nella drammatica, dove prima apparve, sia nell'epica, dove poi fece le più splendide prove, si è sempre dimostrata disposta all'esposizione dialogica e narrativa, piuttosto che alla concitazione lirica.

Qualunque sia la sua origine, l'ottava rima fu applicata assai di buon'ora, senza dubbio fino dal sec. XIII, alla materia narrativa, e fu il metro preferito pei *cantari* popolari e semipopolari, in cui si rifoggiò la materia eroica e religiosa venuta di Francia. Ma il primo che la elevò a dignità d'arte, avviandola pel cammino della sua gloria, fu il Boccaccio, che l'adoperò la prima volta il 1341 nella *Teseide*, e poi nel *Filostrato* e nel *Ninfale Fiesolano*, per il che ne fu erroneamente creduto l'inventore. Ecco per saggio come incomincia il racconto nel *Filostrato* [1]):

Erano a Troia i greci re d'intorno
Nell'armi forti, e giusta lor potere
Ciascuno ardito, fiero, prode, e adorno
Si dimostrava, e con le loro schiere
Ognor la stringean più di giorno in giorno
Concordi tutti in un pari volere,
Di vendicar l'oltraggio e la rapina
Da Paris fatta d'Elena reina.
Quando Calcas, la cui alta sciënza
Aveva già meritato di sentire
Del grande Apollo ciascuna credenza,
Volendo del futuro il vero udire,
Qual vincesse, o la lunga sofferenza
De' Troiani, o de' Greci il grande ardire;
Conobbe e vide, dopo lunga guerra
I Troian morti e distrutta in terra.

---

[1]) Boccaccio, *Il Filostrato*, Firenze, Moutier, 1831, p. 13.

Per che segretamente dipartirsi
Delberò l'antiveduto e saggio;
E preso luogo e tempo da fuggirsi,
Ver la greca oste si mise in viaggio;
Onde all'incontro assai vide venirsi,
Che 'l ricevetton con lieto visaggio;
Da lui sperando sommo e buon consiglio
In ciascheduno accidente o periglio.

Dopo di lui il Poliziano le diede nuova leggiadria nelle sue *Stanze* [1]), di cui riporto il principio della descrizione della caccia:

Zefiro già di bei fioretti adorno
Avea de' monti tolta ogni pruina;
Avea fatto al suo nido già ritorno
La stanca rondinella peregrina:
Risonava la selva intorno intorno
Soavemente all'òra mattutina:
E la ingegnosa pecchia al primo albore
Giva predando or uno or l'altro fiore.
L'ardito Giulio, al giorno ancor acerbo
Allor ch'al tufo torna la civetta,
Fatto frenare il corridor superbo,
Verso la selva con sua gente eletta
Prese il cammino e sotto buon riserbo
Seguia de' fedel can la schiera stretta,
Di ciò che fa mestieri a caccia adorni.
Con archi e lacci e spiedi e dardi e corni.
Già circondata avea la lieta schiera
Il folto bosco e già con grave orrore
Dal suo covil si destava ogni fiera;
Givan seguendo i bracchi il lungo odore.
Ogni varco da lacci e can chiuso era:
Di stormir, d'abbaiar cresce il romore:
Di fischi e bussi tutto il bosco suona:
Del rimbombar de' corni il ciel rintrona. ecc.

Col Pulci e col Boiardo diventò il metro esclusivo dei poemi narrativi, siano epici o romanzeschi o eroi-

---

[1]) POLIZIANO, *Le stanze*, ecc. cit. p. 18.

comici, e toccò la perfezione coll'Ariosto e col Tasso Del secolo successivo ricorderemo l'*Adone* di G. B. Marini e la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni, e dello scorso l'*Etruria vendicata* di Vittorio Alfieri; ma però dopo i gloriosi esempi del cinquecento e del seicento, si può dire che l'ottava rima sia spenta come metro narrativo, quantunque apparisca ancora talvolta in poemetti, novelle, cantiche e in brevi composizioni epico-liriche.

d) *La nona rima.*

La *nona rima* non è che un'ottava seguita da un verso in rima con quelli di sede pari, in questo modo:

A B A B A B C C B

e probabilmente è una forma metrica sorta, per analogia coll'ottava, dal serventese enneastico. È antichissima e compare per la prima volta nel poemetto allegorico-didattico del sec. XIII, *L'Intelligenza*, attribuito a torto a Dino Compagni, di cui ecco per saggio la descrizione delle scolture intorno alla Tavola Rotonda:

Dall'altra parte del ricco palazzo
Intagliata è la tavola Ritonda,
Le giostre, e 'l torneare, e 'l gran sollazzo;
Ed èvvi Artù e Ginevra gioconda,
Per cui 'l pro' Lancialotto venne pazzo,
Marco, e Tristano, ed Isotta la blonda;
E sonv' i pini, e sonvi le fontane.
Le giostre, le schermaglie, e le fiumane,
Foreste, e lande, e re di Trebisonda.

E sonvi tutti i belli accontamenti
Che facevan le donne e i cavalieri;
Battaglie, giostre, e be' torneamenti,
Foreste, roccie, boscaggi e sentieri
Quivi sono li be' combattimenti
Aste troncando, e squartando destrieri.
Quivi sono le nobili avventure;
E son tutte a fino auro le figure,
Le caccie, e' corni, valletti, e scudieri. ecc. [1]).

St. 287-88.

---

[1]) Dino Compagni, *La cronaca fiorentina e l'Intelligenza*, Firenze, Barbera, 1868, p 195.

Questo metro però fu poco fortunato e di poco uso; nel nostro secolo lo rinnovò il Giusti in un componimento a Gino Capponi, che comincia:

> Come colui che naviga a seconda
> Per correnti di rapide fiumane,
> Che star gli sembra immobile, e la sponda
> Fuggire, e i monti e le selve lontane,
> Così l'ingegno mio varca per l'onda
> Precipitosa delle sorti umane:
> E mentre a lui dell'universa vita
> Passa dinanzi la scena infinita,
> Muto e percosso di stupor rimane.
> E di sordo tumulto affaticarme
> Le posse arcane dell'anima sento,
> E guardo, e penso, e comprender non parme
> La vista che si svolve all'occhio intento,
> E non ho spirto di sì pieno carme
> Che in me risponda a quel fiero concento:
> Così rapito in mezzo al moto e al suono
> Delle cose, vaneggio e m'abbandono,
> Come la foglia che mulina il vento. ecc. [1]).

Anche ai nostri giorni, piuttosto come metro epico-lirico, la rinnovarono abbastanza felicemente Giovanni Marradi e Gabriele D'Annunzio, di cui ecco un saggio del *Dolce grappolo*:

> Ella disse. — Non mai le sue parole
> ebber soavità così profonda:
> cadevan come languide viole
> da l'arco de la sua bocca rotonda.
> E quel sorriso fievole de 'l sole
> ancor la testa le facea più bionda.
> Era, d'intorno, un grande incantamento.
> Era il diletto mio qual d'uom che, lento,
> in giaciglio di fiori ampio s'affonda.
> Tacque. Uno stuol d'augelli, d'improvviso,
> attraversò con ilari saluti.

---

[1]) GIUSTI, *Poesie*, cit. p. 248.

Noi trasalimmo, come ad un avviso
misterioso de la terra; e, muti,
impallidendo ci guardammo in viso,
Poi prendemmo sentieri sconosciuti.
I pioppi nudi e senza movimento
parevan candelabri alti d'argento;
ed i lauri fremean come leuti [1]).

e) *La sesta rima.*

La *sesta rima* detta anche *sestina* deriva anch'essa o del serventese incrociato seguito da un distico, o da una varietà dello strambotto, cfr. pag. 184; e se ne hanno esempì fin dal sec. XIV, al quale appartiene il poemetto sul signore di Coucy, che, essendo a dialogo, potrebbe ascriversi alla poesia drammatica.

Di solito fu usata per argomenti meno importanti di quelli ai quali era consacrata l'ottava; così nel secolo scorso l'usò il Casti negli *Animali parlanti* e nel *Poema tartaro*, e nel nostro il Leopardi nella traduzione della *Batracomiomachia;* e poi in componimenti più brevi, come il Giusti nello *Stivale*, nell'*Amor pacifico* nella *Rassegnazione;* ecco p. e. la chiusa del primo [2]):

La spesa è forte, e lunga è la fatica:
Bisogna ricucir brano per brano;
Ripulir le pillacchere; all'antica
Piantar chiodi e bullette, e poi pian piano
Ringambalar la polpa ed il tomaio;
Ma per pietà badate al calzolaio.
E poi vedete un po': qua son turchino,
Là rosso e bianco, e quassù giallo e nero:
Insomma a toppe come un arlecchino:
Se volete rimettermi davvero,
Fatemi, con prudenza e con amore,
Tutto d'un pezzo e tutto d'un colore.
Scavizzolate all'ultimo se v'è
Un uomo purchè sia, fuorchè poltrone;

[1]) D'ANNUNZIO, *Isottèo* ecc, cit. p. 16.
[2]) GIUSTI, Ibidem, p. 20.

E se quando a costui mi trovo in piè
Si figurasse qualche buon padrone
Di far con meco il solito mestiere,
Lo piglieremo a calci nel sedere.

f) *L'endecasillabo sciolto.*

Parlando della rima, dicemmo che essa fu ritenuta un elemento indispensabile del ritmo, e che l'uso del verso sciolto da ogni rima non cominciò che nel secolo d'oro, quasi ad imitazione dell'esametro classico. Ben è vero che fin dai primordi si ha un esempio di endecasillabi sciolti in un poemetto del sec. XIII, il *Mare amoroso*, attribuito a Brunetto Latini; ma oltre che intorno a questo esempio isolato si movono non pochi dubbi, esso fu ignoto ai cinquecentisti, non essendo stato tratto in luce che recentemente [1]); onde Gian Giorgio Trissino, introducendo il verso sciolto nel suo poema epico, l' *Italia liberata dai Goti*, credette far cosa del tutto nuova. Nello stesso secolo l'usò pure e con maggior varietà d'accento Annibal Caro nella sua traduzione dell'*Eneide*, e da allora ai nostri giorni fu ritenuto come il verso più adatto alla traduzione dei poemi epici delle altre letterature; così nel sec. XVII il Marchetti tradusse la *Natura delle cose* di Lucrezio Caro, e nel XVIII il Cesarotti l'*Iliade* e i poemi d'Ossian, e nel nostro Vincenzo Monti l' *Iliade*, Ippolito Pindemonte e poi il Maspero l' *Odissea*, e Andrea Maffei il *Paradiso Perduto* di Milton, e altri poemi e novelle del Byron, di Moore, di Schiller e Goethe.

Oltre che nelle traduzioni, fu pure usato in altri componimenti narrativi di minore estensione del poema, come p. e. dal Monti nella *Feroniade* e nel *Prometeo*, dal Foscolo nelle *Grazie*, dal Manzoni nell' *Urania* e via dicendo. E passò infine alla lirica e splendidi saggi ne diede Giacomo Leopardi, di cui ricorderemo il principio delle *Ricordanze:*

[1]) Edito per la prima volta dal Grion nel *Propugnatore*, vol. I, part. II, p. 593 e cfr. vol. II, par. I, p. 147 e 273.

Vaghe stelle dell'Orsa io non credea
Tornare ancor per uso a contemplarvi
Sul paterno giardino scintillanti,
E ragionar con voi dalle finestre
Di questo albergo ove abitai fanciullo,
E delle gioie mie vidi la fine.
Quante immagini un tempo, e quante fole
Creommi nel pensier l'aspetto vostro
E delle luci a voi compagne! allora
Che, tacito, seduto in verde zolla,
Delle sere io solea passar gran parte
Mirando il cielo, ed ascoltando il canto
Della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errare appo le siepi
E in su l'aiuole, susurrando al vento
I viali odorati, ed i cipressi
Là nella selva; e sotto al patrio tetto
Sonavan voci alterne e le tranquille
Opre de' servi. E che pensieri immensi
Che dolci sogni mi spirò la vista
Di quel lontano mar, quei monti azzurri,
Che di qua scopro, e che varcare un giorno
Io mi pensava, arcani mondi, arcana
Felicità fingendo al viver mio! ecc. [1]).

Superfluo sarebbe il ricordare alcuni altri metri epici, che furono tentati nei secoli scorsi, e non incontrarono alcun favore, come p. e. quello del Patrizio nel poema l'*Eridano* [2]) composto con versi di tredici sillabe, pre-

---

[1]) LEOPARDI, *Poesie* per cura di Giovanni Mestica, Firenze, Barbera

[2]) FRANCESCO PATRIZIO. *L' Eridano in nuovo verso eroico*. Ferrara, 1558, e vedilo riprodotto dal CARDUCCI, *La Poesia Barbara nei sec.* XV e XVI, Bologna, Zanichelli, 1881, p. 327. Notevoli le osservazioni che fa intorno a questo nuovo metro OLINDO GUERRINI, *Di Francesco Patrizio e della rarissima edizione della Nova Philosophia*, Bologna. Fava e Garagnani, 1879, p. 10-15 dell'estr. dal *Propugnatore*, vol. XII, part. 1 p. 192 e vedi anche FRACCAROLI, *Teoria raz.*, ecc. cit. p. 119. A titolo di curiosità ecco i primi versi:

O sacro Apollo, tu che prima in me spirasti
Questo mio nuovo altero canto, e voi ch'intorno.
O sante Muse, a me danzaste allor che lieto
Il Po gl'illustri suoi nepoti infra le stelle
Por da te vide, o Apollo; priego, fà che strano
Non sia 'l mio dir, e fà che gli altri tuoi divini
Doni sian cari al divo Ippolito e 'n eterno
Vivan in pregio. . . . .

ponendo o posponendo a un endecasillabo un bisillabo, o quello di Bernardino Baldi nel *Diluvio universale* [1]) in cui ciascun verso risulta dall'unione di un settenario e di un endecasillabo. Piuttosto gioverà notare che nell'epica si usò talvolta il *polimetro*, che, come vedemmo e pag. 132, consiste nel variare di metro, passando dagli sciolti alle ottave o alle terzine o alle strofe liriche. Di tal genere è *Il Bardo della Selva Nera* del Monti, e ai nostri giorni il bel poema *Il Lucifero* di Mario Rapisardi. Specialmente per opera dei romanticisti, il polimetro diventò come proprio dei componimenti epico-lirici, quali sono *Le fantasie* di Giovanni Berchet.

§ II. **Metri didascalici.**

La poesia didascalica non ebbe fin dai primordi alcun metro suo speciale, ma per la sua stessa natura espositiva si servì delle forme dell'epica e talora anche di quelle della lirica.

a) *Il serventese didascalico.*

Nel periodo delle origini i poeti didattici si servirono di preferenza del serventese, che, come notammo a suo luogo, colla sua continuità metrica tornava assai comodo all'esposizione. Così troviamo il serventese duato nei poeti dialettali del sec. XIII, come nel libro di Uguccione da Lodi, di ottonari accoppiati:

Amici mei, que fai vui,
Qe no servì pur a quelui,

---

[1]) Bernardino Baldi, *Il Diluvio universale cantato con nuova maniera di verso*. Pavia, 1604, ripubblicato dal Carducci, *La poesia barbara* cit. p. 373: ecco il principio:

Padre del ciel, che spiri del tuo vivace ardor l'aura celeste,
Onde purgate e lievi posson le menti a te poggiando alzarsi;
Quest'alma mia, che giace dentro torbido fango e pigra dorme,
Risveglia e tergi: e come conforti a te lodar gli eterni spirti,
Così mia fredda lingua scalda a tue glorie e fa veloce al canto.

Da cui vien tute le bontate,
La terra e l ciel à en poestate,
Ke sofrì dol e tormento
Per noi condur a salvamento. ecc. [1]).

e nel sermone di fra Bescapè:

Alto deo, patre segnior,
Dà a mi força e valor;
Padre Deo, segnior veraxe,
Mandime la toa paxe. ecc. [2]).

Nel secolo XIV è usato nel *Tesoretto* da Brunetto Latini, che consta di una serie di settenarî accoppiati, di cui eccone un saggio;

Ma tornando alla mente,
Mi volsi, e posi mente
Intorno, alla montagna,
E vidi turba magna
Di diversi animali
Ch'i' non so ben dir quali;
Ma uomini e mogliere,
Bestie, serpenti e fiere
E pesci a grandi schiere;
E di tutte maniere
Uccelli voladori,
Ed erbe e frutti e fiori, ecc. [3])

Anche il *Dottrinale* di Jacopo di Dante è composto di settenarî rimati a coppie, ma in modo che ogni tre coppie di rime siano legate pel senso in una strofa [4]).

Ha invece il serventese di strofa tristica Gherardo Pateclo del sec. XIII nel suo poemetto sui *Proverbî di Salomone* composto di ternarî monorimi:

---

[1]) Monaci, *Crestomaz.* cit. p. 113.
[2]) Ibidem p, 149.
[3]) Bartoli, *Crestomazia della poesia ital. delle origini,* Torino, Loescher, 1882, p. 218.
[4]) Gaspary, *Stor. lett. ital.* cit p. 302.

Cattivo omo podestà de terra
e povero superbo che vol guerra
e senescalco ch'intro 'l desco me serra,
e villan che fi messo a cavallo
e omo ch'è zeloso andar a ballo
e l'intronar de testa quand'è fallo, ecc. [1]).

Per ultimo hanno il serventese a strofa tetrastica di alessandrini monorimati, nel secolo XIII il milanese Bonvesin da Riva ne' suoi poemetti morali e religiosi, p. e. nel *Contrasto tra la Mosca e la Formica:*

Eo Bonvesin da la Riva no vojo k'eo no diga,
si com se desputava la mosca e la formiga.
ki sta entr'i peccai, mato è s'el no se castiga;
bēn fa ki salva l'anima per mor deo dra fadiga. ecc.

E Giacomino da Verona nella sua *Gerusalemme celeste* e *Babilonia infernale:*

D'una città santa ki ne vol oldire,
Come l'è fata dentro, un poco ge n'ò dire,
E ço ke gen dirò, se ben vol retenire,
Gran pro ge farà, sença nesun mentire. ecc. [2]).

b) *Il motto confetto e la frottola.*

Una forma speciale della poesia didattica delle origini è il *motto confetto*, più comunemente indicata col nome di *frottola*, quantunque tal denominazione non piacesse ad Antonio Da Tempo [3]). Esso consisteva in una serie indeterminata di versi, infarciti di sentenze, motti e proverbî, e i versi potevano essere endecasillabi, settenarî, quinarî e quaternarî, succedentisi senza un ordine stabilito, ma di solito collegati di tre in tre dalla rima; p. e. in questo addotto dal Da Tempo:

---

[1]) Monaci, *Crestomaz.* cit. p. 120.

[2]) Intorno a questi due scrittori vedi Bartoli, *Storia d. letteratura italiana,* Firenze, Sansoni, 1879, vol. II, pp. 55-62 e 70-83, o pel testo la cit. *Crestomazia* dello stesso pp. 13 e 52.

[3]) *Delle rime vol.* cit. p. 112 sgg. e cfr. Gidino da Sommacampagna *Tratt. dei ritmi volg.* cit. p. 161 sgg. Notevole per la storia della frottola è la nota finale di Vittorio Cian, *Motti inediti e sconosciuti d' Bembo,* Venezia, Merlo, 1888, a cui rimando per ogni particolare.

Dio voglia che ben vada,
Perchè la buona strada,
E questa e par che cada,
Chi sente di vertute,
Nè si trova salute
Anzi pur pene acute.
Per sapere
Dice l'uom non vedere,
Gli è tempo da godere,
I' dico a vui,
Non fa per uno o dui,
Ma dicol per colui
Che di buoni si beffa. ecc.

Però, poteva anche avere uno schema metrico più regolare, ed essere diviso in copule di tre versi, due settenarì e un quinario, disposti in modo che i due settenarì rimassero insieme e il quinario desse la rima alla copula seguente, come p. e. in questo riferito da Gidino:

Per soperchio furore
Spesso se perde honore
E chi segue valore
Acquista lode.
L'omo che pensa frode
De virtute non gode,
Nè de bene.
Non va com se convene
Colui che pon la spene
In la ventura. ecc.

Infine poteva anche essere composto tutto di coppie di versi d'una stessa misura a rima baciata, cioè avere quella forma a distici, che fu propria dei *proverbi* [1]; soltanto è da notare che in questa forma si solevano

[1] Vedi CIAN, *Motti*, ecc. cit. p. 35-40 e nota finale; e cfr. NOVATI, *Le serie alfabetiche proverbiali*, ecc. in *Giornale storico d. lett. it.* XV, 361 nota.

disporre i versi in modo che quelli rimanti fossero sempre separati pel senso, i non rimanti legati; eccone un esempio antico riferito dal Cian [1]):

Accorruomo ch'io mi muojo
cascar gli possa il cuojo
a chi così mi manda,
La buona vivanda
fa buono appitito.
El duro partito
fa l'uomo accidioso.
Con l'uomo ch'è ritroso
è male trafficare.
Non vada per mare
chi vole star sicuro.
L'uomo ch'è troppo duro
è peggio ch'una bestia: ecc.

La frottola però non ebbe, fin dal suo periodo più antico, un contenuto costante e preciso, e si venne successivamente modificando, specialmente quando dal popolo passò ai poeti dotti, tra i quali fu il primo a usarla Fazio degli Uberti [2]). Così talora assunse carattere morale e religioso, come nella canzone di Jacopone da Todi [3]), che comincia:

Perchè gli uomin dimandano detti con brevitate,
Favello per proverbii dicendo veritate, ecc.

e in cui moralizza infilzando proverbi e motti in strofe monorime di quattro tetradecasillabi, come fra Giacomino e Bonvesin, p. e.:

Quel che non si conviene ti guarda di non fare;
Nè messa ad uomo laico, nè al prete saltare,
Non dece spada a femmina, nè ad uomo lo filare,
Nè di ballare all'asino, nè al bue di ceterare. ecc.

lib. II, cant. 32 ed. cit.

---

1) Op. cit. p. 101.
2) RENIER, *Introduzione* alle *Liriche* di FAZIO DEGLI UBERTI cit. p. CCXLII.
3) GASPARY, *Stor. lett. it.* cit. I, 134.

Talora fu invece satirica, come in quella di Antonio Ivani, tutta intessuta di proverbî, volta a mordere i ciarlieri, e talora burlesca espositiva e storica [1]): anche nei drammi sacri essa penetrò, perchè nel prologo si ha di solito una frottola [2]). Del resto la sua grande varietà di contenuto e la sua continuità espositiva fecero sì che la frottola venisse a confondersi col serventese, col quale aveva comune alcune forme metriche, come è facile vedere dagli esempî addotti, che corrispondono al serventese o caudato o duato o tetrastico. Nel sec. XV si staccò dalla frottola, come tipo strofico a parte, la *barzelletta* di cui già toccammo a pag. 175, e parimente altre forme, che servirono in ispecie alla musica [3]); e a poco a poco essa scomparve dalla nostra poesia.

c) *La corona di sonetti.*

Nei primordi frequente fu anche l'uso del sonetto e della corona di sonetti per trattare materia insegnativa. Uno dei più antichi esempî è il *Fiore,* [4]) poema di 232 sonetti, in cui un poeta toscano, ser Durante, rifece con gran libertà e abilità il famoso *Roman de la Rose;* e senza ricordare i singoli esempî di sonetti didattici, che troviamo nei poeti delle origini, citeremo i 30 sonetti di fra Guittone d'Arezzo *sui vizii e le virtù,* i 12 sonetti di Franco Sacchetti *Della Pace e della Guerra,* i 12 sonetti di Antonio Pucci sull'*Arte del dire in rima,* i 25 sonetti di Mino di Vanni d'Arezzo, in cui fà un compendio dell'inferno dantesco e via dicendo; e quantunque in tono burlesco vi potremmo aggiungere la corona di sonetti di Folgore di S. Gemignano sui mesi, già ricordata a pag. 164.

---

[1]) Vedine gli esempî nel cit. libro del CIAN p. 98 sgg.

[2]) D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, 2.ª ediz. Torino, Loescher, 1891, vol. I, p. 393.

[3]) RENIER, *Rassegna bibliografica* in *Giornale storico* IX 300 e già nella cit. *Introduz.* alle *Liriche di* FAZIO DEGLI UBERTI, p. CCC sgg.

[4]) Pubblicato da GIUSEPPE MAZZATINTI, *Appendice* II agli *Inventori dei manoscritti ital. delle Biblioteche di Francia, Indici e Cataloghi del Ministero di P. I.* Roma, 1888, vol. III.

d) *L'ottava e la terzina.*

Appena che l'uso dell'ottava e della terzina si estese nella poesia epica, ne approfittò anche la didascalica, e così nel cinquecento Erasmo di Valvassone componeva il suo poema didascalico la *Caccia* in ottave, e nel principio del nostro secolo Bartolomeo Lorenzi la *Coltivazione dei Monti*, e Giuseppe Barbieri la *Macchina elettrica*, che comincia a descrivere in questo modo:

> Surgono infitte su la base immota
> Gemine spranghe d'ebano brunito,
> A cui nel mezzo volvesi una ruota
> Lucida e salda di cristal forbito:
> Che mentre in vago turbine si rota,
> Due guancialetti con leggiero attrito
> Disprigionan la magica virtude,
> Che nel fervido seno ella racchiude.

E parimente in terzina troviamo *L'arte poetica* del Menzini e il *Podere* e la *Badia* di Luigi Tansillo, entrambi del sec. XVI.

e) *L'endecasillabo sciolto.*

Ma il verso che più largamente fu usato nel poema didascalico fu l'endecasillabo sciolto, specialmente dopo l'esempio, che ne diedero nel cinquecento Luigi Alamanni nella *Coltivazione* e Giovanni Rucellai nelle *Api*; cui tennero dietro la *Nautica* di Bernardino Baldi e il *Mondo creato* del Tasso; e nei secoli successivi *La coltivazione del riso* di G. B. Spolverini, l'*Invito a Lesbia* di Lorenzo Mascheroni, la *Pastorizia* e la *Coltivazione degli ulivi* di Cesare Arici e via dicendo. Valgano per saggio questi versi del Mascheroni, che descrivono l'orto botanico di Pavia:

> Andiamo, Lesbia: pullular vedrai
> Entro tepide celle erbe salubri,
> Dono di navi peregrine; stanno
> Le prede di più climi in pochi solchi.

Aspettan te, chiara bellezza, i fiori
De l'Indo: avide al sen tuo voleranno
Le morbide fragranze americane,
Argomento di studio e di diletto.
Come verdeggia il zucchero tu vedi
A canna arcade simile; qual pende
Il legume d'Aleppo dal suo ramo,
A coronar le mense util bevanda;
Qual sorga l'ananas, come la palma
Incurvi, premio al vincitor, la fronda.
Ah non sia chi la man ponga alla scorza
De l'albero fallace avvelenato,
Se non vuol ch'aspre doglie a lui prepari
Rossa di larghi margini la pelle!
Questa pudica dalle dita fugge;
La solcata mammella arma di spine
Il barbarico cacto; al sol si gira
Clizia amorosa; sopra lor trasvola
L'ape ministra de l'aëreo mele.
Dal calice succhiato in ceppi stretta
La mosca in seno ai fior trova la tomba [1]).

§ III. **Metri satirici.**

Allo stesso modo della didascalica, anche la satira partecipa della natura dell'epica e della lirica, e però non ebbe anch'essa un metro suo proprio, e fin dalle origini i suoi principali componimenti si servirono delle forme o epiche o liriche. I più notevoli sono i seguenti:

a) *Il capitolo e la satira* (*terza rima*).

La terzina usata nella poesia satirica ha dato origine a due speciali componimenti: il *capitolo* e la *satira* propriamente detta.

Il capitolo è una serie di terzine chiuse da un verso, allo stesso modo di un canto dantesco o di un capi-

---

[1]) Mascheroni, *Invito a Lesbia* in *Fiori di poesie liriche it. del secolo* XVIII, Milano, tip. Classici, 1833, p. 242.

tolo dei *Trionfi* del Petrarca, dai quali fu desunto il titolo [1]). Non essendo che una varietà del serventese, non ismentì la sua origine, serbando, nei primordi e fino al sec. XV, il suo carattere insegnativo, trattando gli argomenti più svariati, come p. e. nei capitoli di Bosone da Gubbio, di Jacopo Alighieri, di Lorenzo de' Medici. Ma al principio del sec. XVI Francesco Berni lo volse al genere burlesco, e da' suoi seguaci si continuò sulle sue orme, di modo che da allora il capitolo rimase la forma propria di tal genere di poesia; ma ai nostri giorni si può dire caduto completamente in disuso. Ecco p. e. il principio del capitolo in *lode delle pesche*:

Tutte le frutta in tutte le stagioni,
Come dir mele rose, appie e francesche,
Pere, susine, ciriege e poponi,
Son buone a chi le piaccion, secche e fresche;
Ma, s'io avessi a esser giudic' io,
Le non hanno a far nulla colle pesche.
Queste son proprie secondo il cuor mio;
Sàsselo ognun, ch'i' ho sempre mai detto,
Che l'ha fatte messer Domeneddio.
O frutto sopra ogni altro benedetto,
Buono innanzi, nel mezzo e dietro pasto,
Ma innanzi buono e di dietro perfetto. ecc. [2]).

La satira in terza rima corrisponde metricamente al capitolo, ma ne differisce nella serietà del contenuto e dello stile. Il primo a darne l'esempio pare sia stato Antonio Vinciguerra veneziano, fiorito intorno al 1480, ma il primo a darle vera dignità fu Lodovico Ariosto, che ne compose sette, le quali riflettono il carattere bonario dell'autore, e sembrano piuttosto sermoni.

Valga ad esempio questo brano della satira II, nella quale si giustifica di non aver potuto seguire il cardinale Ippolito in Ungheria:

---

[1]) Minturno, *Arte poet.* cit. p. 263.
[2]) Berni, *Opere* cit. vol. I, p. 68.

Se avermi dato onde ogni quattro mesi
Ho venticinque scudi, nè si fermi,
Che molte volte non mi sien contesi,
Mi debbe incatenar, schiavo tenermi,
Obbligarmi ch'io sudi o tremi senza
Rispetto alcun ch'io muoja o ch'io m'infermi;
Non gli lasciate aver questa credenza,
Ditegli che più tosto ch'esser servo
Torrò la povertade in pazienza.
Un asino fu già ch'ogni osso e nervo
Mostrava di magrezza, entrò pel rotto
Del muro ove di grano era un acervo,
E tanto ne mangiò che l'epa sotto
Si fece più d'una gran botta grossa,
Fin che fu sazio e non però di botto. ecc. [1])

Dopo di lui composero satire in terza rima Cesare Caporali e Luigi Alamanni, e nel sec. XVII Salvatore Rosa e Benedetto Menzini e nel XVIII Vittorio Alfieri, di cui ecco il principio di quella sull'*Educazione:*

Signor Maestro, siete voi da Messa? —
Strissimo sì, son nuovo celebrante. —
Dunque voi la direte alla Contessa.
Ma, come siete dello studio amante?
Come stiamo a giudizio? i' vo' informarmi
Ben ben di tutto, e chiaramente, avante. —
Da chi le aggrada faccia esaminarmi.
So il latino benone: e nel costume
Non credo ch' uom nessun potrà tacciarmi. —
Questo vostro latino è un rancidume.
Ho sei figli: il Contino è pien d'ingegno,
E di eloquenza naturale un fiume.
Un po' di pena per tenerli a segno
I du' Abatini e i tre Cavalierini
Daranvi; onde fia questo il vostro impegno.
Non me li fate uscir dei dottorini:
Di tutto un poco parlino, in tal modo
Da non parer nel mondo babbuini. ecc. [2]).

---

[1]) ARIOSTO, *Satire.* Milano, Mussi, 1807 p. 27.
[2]) ALFIERI, *Satire e poesie minori,* Firenze, Barbera, 1858, p. 53.

b) *Il sermone, l'epistola e il poema* (*endecasill. sciolto*).

Dopo la terzina il metro che più fu usato nei componimenti d'indole satirica, fu l'endecasillabo sciolto, che diede origine al *sermone*, all'*epistola* e al *poema satirico*.

Il sermone non è che una serie di endecasillabi sciolti, in cui si moraleggia intorno ai vizii o ai difetti degli uomini. Sull'esempio di Orazio ne compose Gabriello Chiabrera nel seicento, e poi nel secolo scorso Gaspare Gozzi; ai nostri giorni ne dettò con arte squisita Tullo Massarani, ecco il principio del sermone *Il teatro della commedia*.

Giulio, se mai t'indugi in sulla sera
D'intorno al Duomo, e fantasia ti porta
Laggiù verso il teatro, al qual diè nome
Il tuo duca e maestro: in nova forma
Nova Olimpia vedrai. Sbuffanti, alteri,
Sotto agli agili cocchi angli cavalli,
E, d'anglo ferrajól contro le pioggie
Catafratto l'auriga, in dotta curva
Por fine al corso. Treman gli atrii, balzano,
Da le ferrate unghie percossi: il dolce
Nobil nido abbandona, e, al predellino
Commesso il breve piè, la piccioletta
Mano appuntella a gallonato braccio
La gentildonna . . . . Urge la turba; il passo
Tu sospingi a cansarla, ed all'aperto
Picciol tratto non vai, che in altra intoppi
Maggior calca di popolo, accorrente
A teatro maggior. ecc. [1]).

L'*epistola* è pure una serie di endecasillabi sciolti, ne' quali si tratta qualsivoglia argomento, ma di solito con un intendimento morale e civile. Il più splendido esempio che ne vanti la nostra poesia, sono i *Se-*

[1]) TULLO MASSARANI, *Sermoni*, Firenze, Successori Le Monnier, 1880, p. 247.

polcri del Foscolo, ne' quali spesso egli si eleva dalla forma insegnativa alle più eccelse vette della lirica, come nel celebre brano:

A egregie cose il forte animo accendono
L'urne de' forti, o Pindemonte; e bella
E santa fanno al peregrin la terra
Che le ricetta. Io, quando il monumento
Vidi ove posa il corpo di quel Grande
Che, temprando lo scettro a' regnatori,
Gli allòr ne sfronda, ed alle genti svela
Di che lagrime grondi e di che sangue;
E l'arca di colui che nuovo Olimpo
Alzò in Roma a' Celesti; e di chi vide
Sotto l'etereo padiglion rotarsi
Più mondi, e il sole irradiarli immoti,
Onde all'Anglo che tanta ala vi stese,
Sgombrò primo le vie del firmamento;
Te beata, gridai, per le felici
Aure pregne di vita, e pe' lavacri
Che da' suoi gioghi a te versa Appennino! ecc. [1]).

Sull'esempio dei didascalici, che avevano tessuto i loro poemi in endecasillabi sciolti, Giuseppe Parini volle comporre un poema satirico nello stesso metro e vi riuscì così stupendamente nel *Giorno*, che questo rimane esempio insuperato di fine, elegante, continua ironia contro le molli costumanze della società aristocratica milanese del sec. XVIII; veggasi p. e. il bellissimo brano in cui parla dell'origine delle disuguaglianze sociali:

Vero forse non è; ma un giorno è fama
Che fur gli uomini eguali, e ignoti nomi
Fur Plebe e Nobiltade. Al cibo, al bere,
All'accoppiarse d'ambo i sessi, al sonno
Un istinto medesmo, un'egual forza

---

[1]) FOSCOLO, *Poesie* cit. vol. I, p. 117.

Sospigneva gli umani, e niun consiglio,
Nulla scelta d'obietti o lochi o tempi
Era lor conceduta. A un rivo stesso,
A un medesimo frutto, a una stess'ombra
Convenivano insieme i primi padri
Del tuo sangue, o Signore, e i primi padri
De la plebe spregiata: e gli stess'antri,
E il medesimo suol porgeano loro
Il riposo e l'albergo, e a le lor membra
I medesmi animai le irsute vesti.
Solo una cura a tutti era comune
Di sfuggire il dolore, e ignota cosa
Era il desire a gli uman petti ancora.
L'uniforme degli uomini sembianza
Spiacque a' Celesti; e a variar lor sorte
Il Piacer fu spedito. . . . . [1]).

c) *Le strofe liriche e il polimetro.*

Mentre il sonetto, per la sua mirabile elasticità, servì più volte anche a materia satirica, le altre forme liriche non eran mai state assunte a trattare siffatto argomento, nè pareva che vi si potessero piegare, prima che Giuseppe Giusti volgesse la sua scherzevole e insieme amarissima satira, a sferzare, le costumanze politiche, che precedettero il nostro risorgimento. Egli usò nelle sue satire ogni sorta di metri lirici: così p. e. le strofe della canzonetta nella *Chiocciola*, nel *Re Travicello,* nel *Brindisi di Girella*, ecc., e quelli dell'ode nella *Terra dei morti*, a cui appartengono questi bei versi:

O voi, genti piovute
Di là dai vivi, dite,
Con che faccia venite
Tra i morti per salute?
Sentite, o prima o poi
Quest'aria vi fa male,
Quest'aria anco per voi
È un'aria sepolcrale.

---

[1]) PARINI, *Poesie* cit. p. 72.

O frati soprastanti,
O birri inquisitori,
Posate di censori
Le forbici ignoranti.
Proprio de' morti, o ciuchi,
È il ben dell'intelletto;
Perchè volerci eunuchi
Anco nel cataletto?
Perchè ci stanno addosso
Selve di bajonette,
E s'ungono a quest'osso
Le nordiche basette?
Come! guardate i morti
Con tanta gelosia?
Studiate anatomia,
Che il diavolo vi porti. ecc. [1]).

Rinnovò anche le strofette liriche, così dette dello *Stabat mater*, come già vedemmo a pag. 72, scrivendo in tal forma *Il Dies irae*, *Per il primo Congresso dei dotti*, *Gli immobili e i semoventi*, e *il Papato di prete Pero*. E perfino il polimetro adottò in alcune satire, quali la *Vestizione*, la *Scritta*, il *Congresso dei Birri* e il *Gingillino*, nei quali si avvicendano le ottave, le terzine, le strofe di settenari, quelle di quinari e via dicendo.

[1]) GIUSTI, *Poesie* cit. p. 121.

CAPITOLO III

Forme metriche drammatiche.

Nè suoi primordì la nostra drammatica fu esclusivamente religiosa e popolare, poichè si svolse dal dramma sacro latino, sorto sulle rovine del teatro pagano, per opera della chiesa cristiana, la quale, per allontanare i fedeli dagli spettacoli sanguinari del circo e da quelli licenziosi dei mimi, prese a dare attrattiva di rappresentazione alle cerimonie della liturgia. Ma nei secoli successivi, si andò man mano svincolando dall' argomento religioso e, col rifiorire della coltura classica, abbracciando tutta la varietà della materia profana, assunse nuove e, più disparate forme. Le distingueremo in due gruppi, quelle del dramma sacro e quelle del dramma profano.

§ 1. **Dramma sacro.**

a) *La laude drammatica.*

La rappresentazione sacra essendo sorta pel popolo e di mezzo al popolo, non è meraviglia se assunse nelle origini un metro, che già il popolo adoperava per argomenti religiosi, cioè la *laude spirituale*, cfr. p. 172. Che dalle forme liriche si passi alle drammatiche già vedemmo a proposito del sonetto a pag. 161-64, che fu usato nelle *tenzoni* e nei *contrasti*, nei quali due o più personaggi svolgono un dialogo intorno ad una data materia, per lo più amorosa. Lo stesso avvenne della laude spirituale, la quale cominciò dapprima ad assumere la forma dialogica, che è l'inizio dell'azione

drammatica, come si vede fin dai tempi di Iacopone da Todi. Questi ci porge alcuni esempi di laudi a dialogo, ossia *laudi drammatiche*, tra le quali il *Pianto della Madonna*, proprio nello schema: a a b, c c c b.

Nunzio. Donna del paradiso
lo tuo figliolo è priso
Jesu Christo beato.
Accurre donna e vide
che la gente l'allide,
credo ch'ello s'occide
tanto l'àn flagellato.
Maria. Come esser porria
che non fece mai follia,
Christo la speme mia,
Omo l'avesse pigliato.
Nunzio. Madonna egli è traduto,
Juda si l'à venduto,
trenta denari n'à auto
facto n'à gran mercato.
. . . .
Popolo. Crucifige, crucifige
omo che se fa rege,
secondo nostra lege
contradice al senato [1])
. . . .

Nell'Umbria, che fu il principal centro del movimento religioso, si fondarono delle apposite *Confraternite* allo scopo di offrire al popolo rappresentazioni sacre [2]), e si conservano parecchi di questi uffizi drammatici dei *Disciplinati* dell'Umbria fin dalla prima metà del sec. XIV. Così nella forma della laude è l'Uffizio *pro nativitate domini*, che comincia:

Isaia e Dav. Piacesse a Dio beato
Spezzar li cieli e 'n terra descendesse!
Nostra carne prendesse,
Chè lungo tempo l'avem suspirato.

---

1) BARTOLI, *Crestomazia* cit. p. 208.
2) D'ANCONA, *Origini del teatro* cit. vol. I. p. 392.

Davide. Padre mio glorioso
Tu se' veretade che non puoie fallire!
Vedeme star pensoso
Quando a salvarme deveste venire.
Ma tu m'aveste a dire;
David, il fructo del tuo ventre degno
Porrà tua sedia en segno,
Che de la schiatta tua sarà incarnato [1]).
. . . .

Ma spesso, invece della forma metrica della ballata, che è quella propria della laude, si preferì la forma della canzonetta, ossia le strofe di sei ottonarî senza ripresa, che già vedemmo occorrere pure nelle laudi sacre. Così p. e. la *Laus pro defunctis* che comincia:

Vivo. Perdona, Cristo al peccatore
Servo tuo disciplinato;
Misericordia a tutte l'ore
Sempremaie sirà chiamato:
Recomprastel su 'n la croce
Dicendo, pate, ad alta boce.
. . . .
Morto. Lo spirito mio è menovato
E i dì miei non son niente:
Solo el sepolcro a me è lassato,
So abbandonato da onne gente
E solo ennella fossa scura
Io son lassato su 'n quista ora. ecc. [2]).

b) *L'ottava e la terzina.*

Ma ben presto il metro della laude fu abbandonato nelle sacre rappresentazioni e gli fu sostituita l'ottava, che si considerò nei sec. XIV e XV come la forma propria della drammatica, anche quando dal popolo passò ai poeti d'arte, specialmente al tempo di Lorenzo de' Medici. Uno dei primi esempi ne è la rappresen-

[1]) D'Ancona ibidem p. 164.
[2]) Bartoli, ibidem p. 179.

tazione dell'*Oliva* [1]; ma maggiore eleganza di stile e regolarità di metro le diedero Feo Belcari, i fratelli Pulci, e lo stesso Lorenzo, a cui si deve il *San Giovanni e Paolo*.

Invece dell'ottava nelle sacre rappresentazioni dei sec. XV e XVI, si trova talvolta la terzina e specialmente nell'Italia meridionale, come si può vedere in una serie di drammi sacri, recitati sul finire del secolo XV in Aversa, che si conservano nella biblioteca di Napoli [2], i quali tutti, tranne rare eccezioni, sono in terza rima. Eccone un esempio tolto da un dramma sulla *Passione di Cristo* di Giovan Angelo Baldario. È la morte che parla a Pietro, a Giovanni e Lazzaro:

> Non v'ammirati, o voi che mortal sciorte
> vi fè tucti a mia falce esser soggetti
> e mia vista vi par sì dura e forte.
> Perchè quel gran Motor fra gli altri effetti
> creò me morte tant'alta regina
> che non può repugnarsi a miei precetti.
> Ogni corona a mia corona inchina,
> nè può fugir il subito mio vuolo,
> ch'io volo nocte et dì, sera e matina.
> Io tronco con mia falce ogni gran stuolo
> d'armate gente et di signor mortali,
> poveri et ricchi senza frode et duolo.
> Tucti son press'amme l'homini eguali
> Re, prencipi, pontefici e Marchesi
> niun può repugnar mei giusti strali [3].

Del resto, anche fuori dell'Italia meridionale, nei drammi sacri a metro determinato, come nel prologo si ha la *frottola* a settenarî accoppiati, così quando ha luogo una predica, si usa quasi sempre la terzina, come metro più confacente a soggetti morali e dottri-

[1] D'Ancona, *Le rappresentazioni sacre dei sec.* XIV, XV e XVI, Firenze, Le Monnier, 1872.
[2] Francesco Torraca, *Studî di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884, p. 25.
[3] Torraca, op. cit p. 33.

nali, come p. es. nel *Miracolo della Maddalena* e nella *rappresentazione di Santa Barbara* [1]).

§ 2. Dramma profano.

a) *L'ottava e la terzina.*

Quando, sul finire del sec. XV, il Poliziano iniziò il passaggio dalla rappresentazione sacra alla profana col suo *Orfeo*, che si considera come il primo dramma d'argomento classico in volgare, la parte dialogica è ancora in ottava rima o in terzine. Cosi p. e. incomincia l'atto primo in terzine:

Mopso. Avresti visto un mio vitellin bianco,
Ch'ha una macchia di negro in sulla fronte,
E un pezzo rosso dal ginocchio al fianco?
Aristeo. Caro mio Mopso, appresso a questa fonte
Non son venuti in questa mane armenti:
Ma ben senti mugghiar là dietro al monte.
Va, Tirsi, e guarda un poco se tu 'l senti
Intanto, Mopso, ti starai qua meco;
Ch'io vo' che ascolti alquanto i miei lamenti.
Ier vidi sotto a quell'ombroso speco
Una Ninfa più bella che Dïana,
Che un giovane amator avea con seco.
Come vidi sua vista più che umana,
Subito mi si scosse il cor nel petto,
E mia mente d'amor divenne insana. ecc. [2]).

E invece nell'atto IV Orfeo parla a Plutone in ottave:

Orfeo. Pietà, pietà; del misero amatore
Pietà vi prenda, o Spiriti infernali;
Quaggiù m'ha scorto solamente Amore;
Volato son quaggiù colle sue ali.
Deh posa, Cerber, posa il tuo furore;
Chè quando intenderai tutti i miei mali,

---

[1]) D'Ancona, *Origini del Teatro*, ecc. cit. vol. I, p. 392.
[2]) Poliziano, *Stanze, l'Orfeo*, ecc. cit. p. 135.

Non solamente tu piangerai meco,
Ma qualunque altro è qua nel mondo cieco.
  Non bisogna per me, Furie, mugghiare;
Non bisogna arricciar tanti serpenti;
Che se sapeste le mie pene amare,
Compagne mi sareste a' miei lamenti.
Lasciate questo misero passare,
Che ha il Ciel nemico e tutti gli elementi,
E vien per impetrar mercede o morte,
Dunque m'aprite le ferrate porte [1]).

Nell'*Orfeo* l'ottava e la terzina sono mescolate con altri metri, ma entrambe furono poi usate esclusivamente per tutta la composizione drammatica. Così l'ottava rimase nelle commedie rusticali e campagnuole del cinquecento, di cui abbiamo begli esempî degli Accademici di Siena, del quale genere sono p. e. la *Catrina* e il *Mogliazzo* di Francesco Berni, ed ecco alcune ottave dell'ultima scena della *Catrina*:

Podestà. Va', mèttegli una boce.
Nanni. Aiú, Catrina.
Catrina. Che diavol hai?
Nanni. Stravalica il fossato.
Catrina. Ho io a venir ritta alla collina?
Nanni. Attraversa il ciglion dall'altro lato,
Chè noi veggiam cotesta tua bocchina,
Che pare un maluscritto inzuccherato.
Podestà. Hagliel tu messa?
Beco. Eccola qua la ladra.
Guardat'un po' se questa cosa quadra.
Podestà. Vien qua, Catrina.
Catrina. Dia ve dia il buon dì,
Che ci egli a dir? voi m'avete scioprata.
Podestà. Noi t'abbiam oggi fatta venir qui,
Che tu risponda, stù sei domandata.
Catrina. Io rispondrò, io.
Podestà. Tu vedi costì
Méchero, a chi tu eri maritata:

---

[1]) POLIZIANO. Ibidem, p. 148.

Or tu hai a dire in coscienza tua,
Chi tu vorresti più di questi dua [1]).

Parimente fece le sue prove nel dramma profano la terzina, e in tal metro si tradusse o nel sec. XV varie commedie di Plauto, e il Bojardo compose il suo *Timone*, e nel sec. XVI si scrissero la maggior parte delle commedie rusticali dei senesi ascritti alla *Congrega dei Rozzi* [2]). Nè deve recare meraviglia tanta diffusione della terza rima nelle commedie contadinesche, perchè bisogna notare che essa fu pure il metro dell'*egloga pastorale*, che, attinta alle letterature classiche, ha per argomento la rappresentazione della tranquilla vita dei pastori, e presenta talora delle vere scene drammatiche coi dialoghi tra i pastori. Egloghe in terzine, e quasi tutte di versi sdruccioli, sono la maggior parte di quelle, onde consta l'*Arcadia* del Sannazzaro; e ne scrissero pure Gerolamo Benivieni, Antonio Tibaldeo e Niccolò Machiavelli. Ai nostri giorni si giovò talora di questo metro Andrea Maffei, nella sua traduzione dei graziosi *Idilli* di Gessner, ma nella drammatica è caduto affatto l'uso dell'ottava e della terzina.

b) *L'endecasillabo con rimalmezzo o incatenato*

L' *endecasillabo con rimalmezzo* detto *incatenato* appare per la prima volta nei poeti drammatici dell'Italia meridionale, sul finire del quattrocento e in principio del cinquecento, quali Iacopo Sannazzaro, Pier Antonio Caracciolo e Giosuè Capasso [3]). Le loro commedie o meglio farse, constano di una serie di endecasillabi, ciascuno de' quali rima al mezzo colla parola finale del verso precedente; e forse questo metro proviene da quei drammi burleschi del popolo napoletano, che erano detti *farse cavajole* dalla prover-

---

1) Berni, Op. cit. II, p. 48.

2) C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi in Siena nel sec.* XVI, Firenze, Le Monnier, 1882.

3) Torraca, *Studi di stor. lett. nap.* cit. p. 65-81 e passim.

biale melensaggine degli abitanti di Cava presso Napoli [1]). Per esempio di questo metro curioso ecco un brano del dialogo del Sannazzaro, *La Giovane e la Vecchia*; parla la vecchia e dice che cento ricordi le si affollano alla memoria a rendere più amaro il suo stato presente:

Quando io era giovinetta, nel mio fiore,
Che trionfava amore — i miei primi anni
Andava in verdi anni — tutta altera
Facendo primavera — col mio viso,
E quasi un paradiso — in ogni parte
Colle mie trecce sparte — poi le spalle
Di fior vermigli e gialle — perle ed oro
Con leggiadro lavoro — ingrillandate.
Mille e mille fiate — i tristi pianti
De' miei focosi amanti — disprezzai
Non curando lor guai. . . . [2]).

c) *L'endecasillabo sdrucciolo.*

Quando dalla traduzione delle commedie latine si passò in principio del sec. XVI alla loro diretta imitazione, Ludovico Ariosto che pel primo diede l'esempio di commedie regolari italiane sul tipo classico in versi, pensò di servirsi dell'endecasillabo sdrucciolo, che colla sua uscita proparossitona gli sembrava rendesse meglio il trimetro giambico dei comici latini. E in tal metro sono composte le sue cinque commedie *La Cassaria*, i *Suppositi*, il *Negromante*, la *Lena* e la *Scolastica*. Valga ad esempio il principio della scena II dell'atto I dei *Suppositi*:

Cleandro. Non erano, o mi parve pur che fussero
Donne dinanzi a quella porta?
Pasifilo. Aveteci
Veduto Polinesta e la sua balia?

---

1) Ibidem p. 85-116
2) Tobraca, Ibidem p. 276.

Cleandro. Polinesta mia v'era?
Pasifilo. Messer sì, eravi.
Cleandro. Per Dio? non l'ho conosciuta
Pasifilo. Miracolo.
Non è, ch'oggi è una grossa e nebbios'aria,
Nè la poteva al viso anch'io comprendere;
Ma le vesti me l'han fatta conoscere.
Cleandro. Io della etade mia ho assai, Dio grazia,
Buona vista, nè molta differenzia
In me sento da quel che solevo essere
Di vent'anni o di trenta.
Pasifilo. Perchè credere
Debb'io altrimenti? Non sète voi giovane?
Cleandro. Son ne' cinquant'anni.
Pasifilo. (Più di dodici
Dice di manco) ecc. [1]).

Però questa innovazione dell'Ariosto non trovò favore, e la commedia abbandonò giustamente questo metro, che riesce monotono e pesante, e preferì la prosa.

d) *L'endecasillabo sciolto.*

Miglior fortuna, e meritamente, ebbe invece l'endecasillabo piano sciolto, del quale si servì, frapponendolo ad altri metri però, Gian Giorgio Trissino componendo nel 1515 la *Sofonisba*, la prima tragedia italiana regolare sul modello classico. Dopo di lui l'endecasillabo sciolto si estese a tutta la tragedia, e rimase sempre il verso proprio di tal genere drammatico, dai cinquecentisti al sommo Alfieri, al Foscolo, al Monti, al Manzoni, e nei drammi storici moderni, come il *Nerone*, la *Messalina*, la *Cleopatra*, il *Giuliano l'Apostata*, ecc., di Pietro Cossa, il *Fratello d'armi*, il *Conte Rosso*, ecc., di Giuseppe Giacosa, i *Pezzenti*, *Guido*, *Agnese*, ecc. di Felice Cavallotti. Ecco p. e. un brano della scena VIII dell'atto II del *Nerone*, che l'autore chiama commedia per l'elemento comico che

[1]) Ariosto, *Opere minori*, Firenze, Le Monnier, 1857, vol II p. 221.

vi introduce [1]), ma che è un vero e proprio dramma:

Nerone. Che da questo nappo
Come dai labbri d'una cara donna
Mi sia dato di suggere l'obblìo
D'ogni umano fastidio! .... — Il nappo pieno
È il maggior dei poeti, — e dagli acuti
Effluvî della magica bevanda
Si crea nell'aria il sogno dilettoso
Ch'inebrïa la mente, e ingiovanita
L'eleva al regno della poesia! —
Mi piace la taverna; quando ride
Il mio pensiero, anch'essa mi risplende
Come il triclinio imperïale.

(*volgendosi e vedendo Atte ch'è rimasta sempre silenziosa fuori della scena*)

E stai
Lì muta?
Atte. Ascolto.
Nerone E non mi lodi?
Atte. (*avanzandosi*)
Io piango
Su te, Nerone!
Nerone. Non ti pigli l'estro
Di darmi lezïone di morale
Filosofia; da Seneca già n'ebbi
Troppe, sebben lo stoico traesse
Non conforme la vita ai fieri scritti;
Pur morì fieramente. Oh, l'opportuna
Morte che gli mandai! quell'ostinato
Declamator mi deve la sua fama. —
(*porgendola ad Atte*)
Io t'offro questa tazza: un inno al Dio
Del piacere!

Atte. (*ricusa la tazza; Nerone alza le spalle e la tracanna*)
Insensato! il Dio che invochi
È il tuo peggior nemico. — Io vo' parlarti
Unir dovessi la parola estrema

---

[1]) Vedi a questo proposito il prologo: *Nerone, commedia in cinque atti ed in versi,* Milano, Barbini, 1872, 3.ª ediz.

All'estremo sospiro, e s'ascoltavi
Pur or codardamente le rampogne
Del primo ch'incontrasti nella via
Ascolterai me pure. — E sei tu forse
Il successor dei Cesari? — Gli oppressi
Popol di Germania, ancor non vinti,
Fasciano i corpi sanguinosi, e nuove
Nel fondo dei loro boschi impenetrati
Preparano battaglie: alla congiura
Tendon gli orecchi gli altri confinanti,
E l'odio stesso del romano nome
Unisce i Galli che ne son vicini
Ai remoti Brittanni. — A tanti esterni
Nemici dell'imperio aggiungi i tuoi
Eserciti rizzosi, malcontenti,
E questa plebe che ti sta d'intorno
Piena d'odio e di fame. E tu Nerone,
Che fai? Come provvedi alla ruina
Che ti minaccia? Tu canti; e allorquando
È d'uopo di mostrarsi eroe sul campo
Ti piace meglio il plauso tributato
All'eroe della scena. Oh per gli Dei
Tutelari di Roma e dell'imperio
Vergognati, Nerone. Esci da questo
Ozio una volta, e non per prodigate
Vane magnificenze, ma per grido
Di fatti generosi in te risorga
La maestà del popolo di Roma! ecc.

Oltre che nella tragedia e nei drammi storici, l'endecasillabo sciolto è usato negli *Idilli* e in tutte quelle forme drammatiche miste, in cui predomina la fantasia, come p. e. nei lavori di Leopoldo Marenco, quali la *Celeste*, il *Ghiacciajo del Monte Bianco*, il *Falconiere* e via dicendo.

e) *Il tetradecasillabo o martelliano.*

Già dicemmo a suo luogo pag. 86 in che consiste questo verso che Pier Jacopo Martelli nel sec. XVIII, ad imitazione dei distici di alessandrini dei tragici francesi, introduceva ne' suoi drammi. Questo metro però, che da lui prese il nome di *martelliano*, non at-

tecchì nella tragedia, come proponeva il Martelli; perchè essa continuò ad usare l'endecasillabo sciolto. Fece invece miglior prova nella commedia, e alcune in tal metro ne scrisse il padre del nostro teatro comico, Carlo Goldoni, come p. e. il *Molière*, il *Terenzio*, ecc.

Anche ai nostri giorni è in uso, ma non più nella commedia in generale, che preferisce la prosa, ma in certi speciali componimenti drammatici, quali le leggende, i bozzetti, i proverbî e simili, come p. e. la *Partita a scacchi* e il *Trionfo d'amore* del Giacosa, *Chi sa il giuoco non l'insegni* e il *Peggio passo è quello dell'uscio* di Ferdinando Martini, *il Cantico de' Cantici* di Felice Cavallotti e via dicendo. Lo si usa pure nel prologo, che talora si premette anche al dramma in prosa, come p. e. quello, che precede i *Messenî* del Cavallotti.

Come saggio riporteremo un brano della scena II della ormai famosa *Partita a scacchi* del Giacosa.

Fernando. Senti. — Hai tu mai pensato che si possa morire
Prima d'aver provato che cosa sia l'amore?
Prima che un sol fiorisca dei germogli del cuore?
Prima di bisbigliarsi le più ardenti parole?
Prima d'aver goduta la tua parte di sole?
Jolanda. Oh no!
Fer. No, non è vero? Se non fosse che un'ora,
Un'ora dell'ebbrezza che ogni ebbrezza scolora;
Le mie pupille un'ora fissate nelle tue,
E poi venga il destino.
Jol. Si morirebbe in due.
Fer. Che morbidi capelli!
Jol. Perchè parli di morte,
Quasi che ti volessi doler della tua sorte!
Fer. Come hai dolce il sorriso!
Jol. Perchè, paggio Fernando,
Mi guardi così mesto?
Fer. (*ricomponendosi*) Nulla — andava pensando
A speranze impossibili, a confusi desiri —
Giuochiamo; ho fatto un sogno d'oro....
Jol. Perchè sospiri?

Fer. Sospiro la mia pace, le mie terre lontane. . .
Jol. E gli sguardi ottenuti da belle castellane.
Fer. Bada, or sei tu che perdi (*indicandole il giuoco*).
Jol. Me ne dai con premura
L'avviso; la vittoria par ti metta paura.
Fer. Oh! ma non sai, Jolanda, che ho giuocato la vita?
Non lo sai che, se perdo, questa volta é finita?
Non lo sai che sei bella, come nessuna al mondo;
Che amo il tuo fronte bianco ed il tuo crine biondo;
Che di mio non ho nulla che il sangue nelle vene;
Che sono solo al mondo, se tu non mi vuoi bene?
Jol. E tu, cieco, non vedi che m'affanno da un'ora,
Per goder quest'ebbrezza che ogni ebbrezza scolora [1])?

f) *Le strofe libere e il polimetro.*

L'egloga pastorale, svolgendosi ed ampliandosi, diede origine a vere azioni drammatiche, che furono dette *drammi pastorali;* allora abbandonò l'ottava e la terza rima, e assunse come metro proprio l'endecasillabo sciolto [2]). Ma l'endecasillabo non rimase il metro del dramma pastorale che coll'introduzione dei settenarî e della rima, e così fu costituito da una serie indeterminata di endecasillabi e settenarî rimati, ma succedentisi senza un ordine prefisso, come appunto nelle strofe libere o a selva. Ma, oltre a questa libertà, il dramma pastorale mostrò anche una speciale tendenza alla polimetria, e infatti Agostino Beccari nel suo *Sacrificio*, che si considera come uno dei primi esempî di dramma pastorale, rappresentato a Ferrara nel 1554, si servì delle stanze libere nelle preghiere e chiuse il dramma con una canzone; e già prima di lui il Poliziano aveva avvicendato diversi metri nel suo *Orfeo.* A questa evoluzione del dramma pastorale, che dall'ottava e terzina dell'egloga passò all'endecasillabo sciolto e alle strofe libere e polimetriche, deve avere forse contribuito anche l'esempio della tragedia, che nello stesso

[1]) G. GIACOSA. *Una partita a scacchi e Il trionfo d'amore*, Torino, Casanova, 1878, p. 43.
[2]) VITTORIO ROSSI, *Battista Guarini e il Pastor fido*, Torino, Loescher, 1886, p. 178.

tempo si metteva per questa via. Infatti già alla fine del sec. XV il Notturno, poeta napoletano, aveva composto una tragedia con una grande varietà di metri, avvicendandovi l'ottave con le terzine e le strofe liriche; e più tardi nel secolo successivo il Trissino avea usato il polimetro nella *Sofonisba*. Ma le stanze libere e il polimetro furono ben presto abbandonate dalla tragedia e adottate esclusivamente dal dramma pastorale.

Questo genere ebbe gran voga alle corti del sec. XVI, e raggiunse il suo pieno sviluppo con l'*Aminta* del Tasso e il *Pastor fido* del Guarini; poi cadde completamente, sopraffatto da un'altra forma, a cui esso stesso aveva dato origine, il melodramma. Ad esempio del metro a selva nel dramma pastorale, serva questa scena con cui si chiude l'atto III dell'*Aminta*, quando egli ha trovato il velo insanguinato di Silvia e la crede morta:

Nerina Egli respira pure: questo fia
Un breve svenimento: ecco riviene.

Aminta. Dolor, che sì mi cruci,
Chè non m'uccidi omai? Tu sei pur lento!
Forse lasci l'officio alla mia mano.
Io son, io son contento
Ch'ella prenda tal cura,
Poi che tu la ricusi, o che non puoi.
Oimè! se nulla manca
Alla certezza omai,
E nulla manca al colmo
Della miseria mia,
Che bado? che più aspetto? O Dafne, o Dafne,
A questo amaro fin tu mi salvasti?
A questo fine amaro?
Bello e dolce morir fu certo allora
Che uccidere io mi volli.
Tu mel negasti, e 'l ciel a cui parea
Ch'io precorressi col morir la noia
Ch'apprestato m'avea,
Or, che fatt'ha l'estremo
Della sua crudeltate,
Ben soffrirà ch'io moia;

E tu soffrir lo dèi.
Dafne. Aspetta alla tua morte,
Sin che 'l ver meglio intenda.
Aminta. Oimè! che vuoi ch'attenda?
Oimè! che troppo ho atteso, e troppo inteso.
Nerina. Deh, foss'io stata muta!
Aminta. Ninfa, dammi ti prego,
Quel velo ch'è di lei
Solo e misero avanzo,
Sì ch'egli m'accompagne
Per questo breve spazio
E di via e di vita che mi resta;
E con la sua presenza
Accresca quel martìre,
Ch'è ben picciol martìre,
S'ho bisogno d'aiuto al mio morire [1]).

Il melodramma conservò del dramma pastorale la serie libera di endecasillabi e settenarî, specialmente pei recitativi, e assunse pei passi lirici le varie forme delle canzonette e delle odi, che meglio si prestavano al canto. E questa forma polimetrica, che ebbe alla sua origine, quando Ottavio Rinuccini fece rappresentare nel 1600 la *Dafne*, la mantenne nei successivi lavori dello stesso e degli altri scrittori del sec. XVII, fino a Pietro Metastasio nel XVIII, che ne fu il grande perfezionatore. Ecco per saggio la scena IV dell'atto III dell'*Attilio Regolo* del Metastasio, quand'egli è invano trattenuto dalla figlia e dal figlio:

Publio. Tutto il popolo, o padre, è affatto ormai
Incapace di fren. Per impedirti
Il passaggio alle navi ogun s'affretta
Precipitando al porto; e son di Roma
Già l'altre vie deserte.
Regolo. E Manlio?
Publio. È il solo
Che ardisca opporsi ancora
Al voto universal. Prega, minaccia;

[1]) Tasso, *Aminta, favola boschereccia*, Milano, tip. Classici, 1822, p. 89

Ma tutto inutilmente. Alcun non l'ode,
Non l'ubbidisce alcun. Cresce a momenti
La furia popolar. Già su le destre
Ai pallidi littori
Treman le scuri; e non ritrova ormai
In tumulto sì fiero
Esecutori il consolare impero.

Regolo. Attilia, addio; Publio, mi segui.

Attilia. E dove?

Regolo. A soccorrer l'amico; il suo delitto
A rinfacciare a Roma; a conservarmi
L'onor di mie catene;
A partire, o a spirar su queste arene.

Attilia. Ah padre! ah no! Se tu mi lasci....

Regolo. Attilia,
Molto al nome di figlia,
Al sesso ed all'età fin or donai:
Basta, si pianse assai. Per involarmi
D'un gran trionfo il vanto
Non congiuri con Roma anche il tuo pianto.

Attilia. Ah tal pena è per me...

Regolo. Per te gran pena
È il perdermi, lo so. Ma tanto costa
L'onor d'esser Romana.

Attilia. Ogni altra prova
Son pronta.

Regolo. E qual? Co' tuoi consigli andrai
Forse fra i Padri a regolar di Roma
In senato il destin? Con l'elmo in fronte
Forse i nemici a debellar pugnando
Fra l'armi suderai? Qualche disastro
Se a soffrir per la patria atta non sei
Senza viltà, di' che farai per lei?

Attilia. È ver; ma tal costanza....

Regolo. È difficil virtù: ma Attilia al fine
È mia figlia, e l'avrà.

Attilia. Sì, quanto io possa,
Gran genitor, t'imiterò. Ma... oh Dio!
Tu mi lasci sdegnato:
Io perdei l'amor tuo.

Regolo. No, figlia io t'amo,
Io sdegnato non son. Prendine in pegno

Questo amplesso da me. Ma questo amplesso
Costanza, onor, non debolezza inspiri.
Attilia. Ah sei padre, mi lasci, e non sospiri!
Regolo. Io son padre, e nol sarei
Se lasciassi a' figli miei
Un esempio di viltà.
Come ogni altro ho core in petto;
Ma vassallo è in me l'affetto;
Ma tiranno in voi si fa [1]).

Anche nel secol nostro, quantunque la musica abbia preso il sopravvento sulla poesia, pure nei così detti *libretti d'opera* si continua a usare le forme libere e polimetriche; Felice Romani nella prima metà del secolo, e ai nostri giorni Arrigo Boito, sotto l'anagramma di Tobia Gorrio, Antonio Ghislanzoni, Ferdinando Fontana e parecchi altri hanno dato notevoli saggi di melodramma. Valga ad esempio il principio della scena della morte di Margherita nell'atto III del *Mefistofele* di Arrigo Boito, autore ad un tempo dei versi e della musica, onde sono splendidamente vestiti.

Margherita. L'altra notte in fondo al mare
Il mio bimbo hanno gittato,
Or per farmi delirare
Voglion ch'io l'abbia affogato.
L'aura è fredda, il carcer fosco,
E la mesta anima mia
Come il passero del bosco
Vola via — vola via....
In letargico sopore
È mia madre addormentata,
E per colmo dell'orrore,
Dicon ch'io l'abbia attoscata.
L'aura è fredda, il carcer fosco,
E la mesta anima mia
Come il passero del bosco
Vola via — vola via....

---

[1]) METASTASIO, *Opere drammatiche,* Milano, tip. Classici, 1823, vol. XI, p. 78.

Faust e Mefistofele fuori del cancello

Faust. Salvala!

Mefistofele. E chi la spinse nell'abisso?
Io? o tu? Pur salvarla io vo' se posso.
Ecco le chiavi. Dorme il carceriere,
I puledri fatati son già pronti
Per la sua fuga.

(*Faust entra*).

Margherita. Dio di pietà! son essi... (eccoli)... aita!
Dura cosa è il morire....

Faust. Pace... pace.
Io son un che ti salva.

Margherita. Un uom... tu sei...
Di carità... l'abbi per me.

Faust. Silenzio,
Margherita.

Margherita. Tu?! cielo! ah! parla, parla!
I miei dolori dove son... le ambascie?
La prigion?.. le catene?... ah tu mi salvi!
Tu m'hai salvata!.,. ecco la strada è questa
Dov'io ti vidi per la prima volta...
Ecco il giardin di Marta ..

Faust. Ah! vieni.., vieni.

Margherita. Resta ancor... resta ancor..

Faust. T'affretta o a prezzo
Tremendo pagherem l'incauto indugio.

Margherita. Non mi baci? le tue labbra son gelo...
Che festi del tuo amor?...

Faust. Ah cessa, cessa.

Margherita. Tu mi togli pietoso alle catene,
E non rifuggi inorridito? e ignori
Chi tu salvi, o pietoso?... ho avvelenata
La mia povera madre ed ho affogato
Il fantolino mio... qua la tua mano...
Vien... vo' narrarti il tetro ordin di tombe
Che doman scaverai... là fra le zolle
Più verdeggianti... stenderai mia madre,
Dov'è più vago il cimiter... discosto
Ma pur vicino... scaverai la mia...
La mia povera fossa... e il mio bambino
Poserà sul mio sen.
Deh! ti scongiuro

Faust. Fuggiam.
Margherita. No, sta l'inferno a quella porta.
De! perchè fuggi? — perchè non t'arresti?
Non ti posso seguir... e poi... la vita
Per me è dolore; che far sulla terra?
Mendicare il mio pane a frusto a frusto
Dovrò colla coscienza päurosa
De' miei peccati.
Faust. In me figgi lo sguardo!
Odi la voce dell'amor che prega!
Vieni... fuggiam.
Margherita. Ah! sì, fuggiam... già sogno
Un incantato asil di pace, dove
Soavemente uniti ognor vivremo.
(*Faust e Margherita avvinti e mormorando insieme*)
Lontano, lontano, lontano
Sui flutti d'un ampio oceáno,
Fra i roridi effluvî del mar,
Fra l'alghe, fra i fior, fra le palme,
Il porto dell'intime calme,
L'azzurra isoletta m'appar.
M'appare sul cielo sereno
Ricinta d'un arcobaleno
Specchiante il sorriso del sol.
La fuga dei liberi amanti
Migranti, speranti, raggianti,
Dirige a quell'isola il vol [1]).

---

[1]) A. Boito, *Mefistofele*, Milano, Ricordi, 1875, p. 37.

LIBRO QUARTO

Poesia barbara e poesia ritmica.

CAPITOLO PRIMO

Un po' di storia.

Dopo che il rinascimento fece tornare in fiore lo studio degli antichi poeti latini e greci, non solo in Italia, ma anche in Francia, in Inghilterra e in Germania si tentò di rinnovare la metrica classica. A noi non spetta qui di rifare la storia di questi tentativi nelle letterature straniere [1]; però, per mostrare la felice accoglienza, che i nuovi metri ebbero nella poesia inglese e tedesca, ricorderemo solo due capolavori, l'*Evangelina* dell'americano Longfellow e l'*Ermanno e Dorotea* di Wolfango Goethe, che sono entrambi in esametri.

In Italia il primo tentativo fu fatto proprio in pieno rinascimento, a metà cioè del secolo XV, da Leon Battista Alberti, che compose un prologo *Di Amicizia*, nel quale credette riprodurre gli esametri, congiungendo

---

[1]) Per la storia di questi tentativi vedi CHIARINI, *I Critici italiani e la Metrica delle Odi Barbare*, Bologna, Zanichelli, 1878, p. CI-CXXVIII, e cfr. BORGOGNONI, in *Nuova Antologia*, Agosto 1877, dove è pure brevemente questa storia.

un quinario piano o sdrucciolo con un ottonario o novenario, come vedesi in questi:

> Dite, o mortali, che sì fulgente corona
> Ponesti in mezzo, che pur mirando volete?
> Forse l'amicizia? qual col celeste Tonante
> Tra li celicoli è con maiestate locata,
> Ma pur sollicita non raro scende l'Olimpo
> Sol se subsidio darci se como lo posse. ecc. [1]).

Il suo esempio fu seguito da Leonardo Dati, che in una *Scena dell'amicizia* recitata nel 1441, foggiò l'*esametro* nella stessa maniera, p. e.:

> I' son Mercurio, di tutto l'olimpico regno
> Nunzio, tra gli omini varii iuntura salubre.
> Splendor de' saggi, porto al certamine vostro
> Sì cose sì canto nuovo: scoltate benigni,
> O circustanti che 'l canto poetico amate,
> S'i' vi son grato quanto qualunque poeta [2]).

Ma queste sono innovazioni bizzarre, che si possono mettere in compagnia di quelle, che abbiamo già vedute del Patrizio e del Baldi, che credevano avere inventato un nuovo verso eroico. Altri tentativi invece furono razionali, perchè partivano da un criterio fondamentale, e li esamineremo partitamente, distinguendoli a seconda de' metodi che seguirono nell'imitazione dei versi classici.

Tre sono i metodi che si possono seguire nel rifare i metri quantitativi della poesia classica nelle lingue moderne, e cioè:

I. Conservare la quantità e le leggi della prosodia classica, cioè attribuire alle sillabe delle lingue moderne una quantità, o breve o lunga, e secondo que-

---

[1]) Vedili in CARDUCCI, *La poesia barbara nei secoli* XV e XVI, Bologna, Zanichelli, 1881, p. 3, che è una raccolta delle poesie metriche dei dotti secoli, a cui doveva tener dietro un altro volume dei secoli successivi, ma non è più uscito.

[2]) CARDUCCI, Ibidem p. 12.

sta ricostruire i metri, facendo cadere le arsi dove le richiede il ritmo, liberamente, come in greco e in latino, senza riguardo all'accento grammaticale delle parole; e questo metodo diremo *metrico*.

II. Non tener conto della quantità delle sillabe, nè delle arsi e delle tesi, e riprodurre i metri classici con un accoppiamento di versi moderni, i quali rendano l'armonia, che danno alle nostre orecchie i versi classici, letti a tenore dell'accento grammaticale; e questo lo diremo col Carducci, *barbaro*.

III. Tener conto della quantità naturale delle sillabe, quale la sentiamo ai nostri giorni, e ricostruire i versi sullo schema classico, facendovi corrispondere alle arsi le sillabe accentate e alle tesi quelle atone; e questo lo chiameremo *ritmico*.

Il primo di questi metodi è quello che seguì Claudio Tolomei, che nel 1539 pubblicava un volume di *Versi e regole della nuova poesia toscana* [1]), dove oltre le norme prosodiache da lui escogitate e gli esempî proprî, dava quelli di parecchi suoi seguaci, tra i quali Antonio Renieri da Colle, Dionigi Atanagi e Annibal Caro. La maggior parte dei versi sono distici, esametri e pentametri, come questi coi quali Annibal Caro incoraggiava gli accademici della nuova poesia:

Or cantate meco, cantate or ch'altro risorge
Parnaso, ch'altro nuovo Helicona s'apre,
Or che le sante muse con sì bel volto giocondo
Ne scuopron tutti gli alti secreti loro.
Cantate, e lode rendete al dotto Dameta:
Dotto Dameta, come degno di lode sei!
Per te Cirra s'apre; per te, se morta, rinasce,
Se non nata mai, nasce ora l'arte vera. ecc. [2]).

Non manca qualche saggio di altri metri, come p. e. questi di Antonio Renieri:

[1]) CARDUCCI, Ibidem p. 34. e intorno a questo metodo del Tolomei v. le acute osservazioni del CHIARINI, *Discorso* cit. p. XCII-C.
[2]) Ibidem p. 51.

Tĕmōn lĕ nāvi īn mēzzŏ l'ōndĕ tōrbĭdĕ,
Se concitate son da''Noti et Affrici,
Che l'aria prima e 'l giorno l'ascondon poi,
De' venti, mari, scogli, pioggе, fulmini,
In un medesmo tempo, nell'estreme ore. ecc. [1]).

oppure:

Pāssa ōgn'āltră văgā dōnnă dĭ grāzĭă
Ē bēltādĕ rără quēstŏ mĭo bēl sōlĕ,
Chē pōstō il nĭdŏ Amōrē
S'hā nēl mēzzŏ dĕ' sūoi lŭmĭ. ecc. [2]).

oppure:

Vēggŏ tālvōltā nĕlă vōstră lĭetă
Frōntĕ rāccōrsī pŭră cōrtĕsĭă,
Rără bēltādē, tĕnĕrēzză mōltă,
Grāzĭă dĭvīnā. ecc. [3]).

Anche nel secolo successivo, seguendo il metodo del Tolomei, qualche altro scrittore dettò specialmente distici elegiaci, come p. e. il filosofo Tommaso Campanella, che compose questi al *Senno latino:*

Musa latina, è forza che prendi la barbara lingua:
Quando eri tu donna, il mondo beò la tua.
Volgesi l'universo: ogni ente ha certa vicenda,
Libero e soggetto ond'ogni paese fue. ecc. [4]).

Se non che il Tolomei e i suoi seguaci, col voler dare una riproduzione fedele dei metri classici secondo la quantità, avevano assoggettato l'italiano a leggi prosodiche, che non s'accordano colle leggi fonetiche, che governano la pronuncia e la collocazione dell'ac-

---

1) Carducci, Ibidem p. 74 e 436, dove è detto che i versi sono di sei piedi giambi, se bene alle volte ne' luoghi impari hanno lo spondeo.

2) Ibidem p. 75 e 436, dove dicesi che i primi due versi sono asclepiadei che si fanno d'uno spondeo, un dattilo, una cesura e due dattili, il terzo è un eroico ferecrazio formato da uno spondeo, un dattilo e un altro spondeo, il quarto un gliconio, cioè uno spondeo e due dattili.

3) Ibidem p. 76 e 438, dove è detto che i tre primi son saffici, fatti d'un trocheo, uno spondeo, un dattilo e due trochei, il quarto un adonio fatto d'un dattilo e d'uno spondeo o trocheo.

4) Ibidem p. 403.

cento tonico nelle parole italiane, ed eran riusciti così a formare dei versi, che non hanno più nessun' armonia pei nostri orecchi; perocchè, è bene ripetere ciò che vedemmo a pag. 3 e segg. e cioè, che le leggi della nostra prosodia non ci permettono di dare alla parola altro accento acuto, fuor di quello tonico o grammaticale, mentre presso i greci e i latini poteva benissimo accadere che l'accento ritmico non combinasse con quello tonico. Infatti se noi prendiamo a esaminare anche un solo dei versi citati del Renieri, vediamo che ha fatto breve la prima sillaba di *văgā* e l'ultima lunga:

Pāss' ōgn' āltră văgā dōnnă dĭ grāzĭă

mentre per la nostra prosodia è viceversa, *vāgă*, avendo l'accento tonico sulla prima.

Veduta la sorte infelice di siffatti tentativi, il Chiabrera nel seicento si mise per un'altra via, adottando il secondo dei metodi sopra ricordati. Egli non tenne più conto dell'accento ritmico e della quantità, e pensò riprodurre i metri classici secondo l'armonia che dànno, letti ad accento grammaticale; in altri termini con versi o accoppiamenti di versi italiani pensò riprodurre delle odi alcaiche e saffiche. Ma non tutti i versi latini letti a seconda dell'accento grammaticale, dànno un ritmo italiano; epperò il Chiabrera si limitò a ricostruire quelli aventi uno schema, che risultasse armonizzato di versi italiani. Così p. e. nell'ode XVI del lib. I d'Orazio, che è una alcaica, troviamo degli endecasillabi latini, come:

O mátre púlchra fílĭa púlchrĭor. . . .
Detérret énsis nec máre naúfragum. . . .
Stravére et áltis úrbibus últimae. . . .
Compésce méntem! Me quóque péctoris. . . .

che letti ad accenti ci dànno un quinario piano e uno sdrucciolo, e in tal modo furono riprodotti dal Chiabrera:

Scuóto la cétra prégio d'Apólline
Ch' álto risuóna: vó' che rimbómbino. . . .

Troviamo inoltre degli enneasillabi, come:

Tentávit in dúlci iuvénta. . . .

ch' egli riprodusse con un novenario cogli accenti sulle 2.ª 5.ª e 8.ª:

Perrmésso Ippocréne Elicóna. . . .

e infine dei decasillabi come:

Síve mári líbet Hádriáno. . . .

ch'egli rese con un nostro endecasillabo acefalo:

Séggi scélti délle Nínfe Ascrée.

Ma nella stessa ode vi sono anche endecasillabi, enneasillabi e decasillabi come:

Mentem sacerdotum incola Pythius. . .
Hostile aratrum exercitus insolens. . .
Non Liber aeque non acuta. . .
Iuppiter ipse ruens tumultu. . .

che non corrispondono più alle misure sopraddette adottate dal Chiabrera. Ecco dunque che il suo metodo non riproduce proprio il metro alcaico, ma solo alcune parziali combinazioni dello stesso metro. E quello che dicemmo di questo, potremmo agevolmente provarlo degli altri.

Per la via additata dal Chiabrera si mise nel secolo scorso Giovanni Fantoni, sopranominato Labindo, e poi nel nostro il Tommaseo e recentemente il Carducci, che nel 1877 pubblicò le sue prime *Odi Barbare*. Queste non solo per l'eccellenza della poesia, a volte veramente splendida, ma anche per le forme metriche, che parvero una gran novità, levarono a rumore il campo della critica, e il dibattito intorno ad esse fu

lungo ed anche aspro. Ora però che le acque si sono acquietate, si può con calma e serenità vedere come stanno le cose.

Il sistema carducciano (lo denominiamo da lui che ormai ne è il più insigne rappresentante) si fonda sul verso latino letto secondo gli accenti delle parole; ora questo sistema è affatto convenzionale e non può dare lo schema ritmico latino che è fisso, mentre gli accenti delle parole sono variabili, e ne vedemmo chiaramente gli esempi nei sopracitati versi d'Orazio. Onde giustamente osserva il Solerti « sta bene che un artista un poeta quale il Carducci scelga le forme che più gli convengono, ma quando esse non hanno base che in un contingente modo nostro di leggere, riconosciuto erroneo, saranno una sublime esplicazione individuale, come le *Odi barbare*, ma non possono mai formare una teoria metrica [1]) ». E ben lo sapeva l'autore stesso, che argutamente chiamò *barbare* le sue odi, « perchè tali sonerebbero agli orecchi ed al giudizio dei greci e dei romani, se bene volute comporre nelle forme metriche della loro lirica [2]) ».

Certo è che col sistema carducciano si ottengono dei versi che soddisfano al nostro orecchio, perchè « composti ed armonizzati di versi e di accenti italiani [3]); » ma che cosa hanno a che fare coi versi classici? Per questo *metrica barbara* la chiamò, troppo modestamente, l'autore stesso e non *classica*, perchè questa denominazione presupporrebbe una vera e propria riproduzione della metrica antica quantitativa, il che non è [4]). E anche i più valenti sostenitori dell'innovazione si accorsero che, se il metodo seguito dal

---

[1]) SOLERTI, *Manuale di metrica classica italiana ad accento ritmico*, Torino, Loescher, 1886, p. 9.

[2]) CARDUCCI, *Odi barbare*, Bologna, Zanichelli, 1877, p. 103.

[3]) Ibidem, p. 103.

[4]) CHIARINI e MAZZONI, *Esperimenti metrici*, Bologna, Zanichelli, 1882, p. XIII, scrivono: « il Carducci chiamò barbara e noi classica la nuova metrica » ma vi fanno poi delle restrizioni, cosicchè noi preferiamo l'arguta intitolazione carducciana.

Carducci era più accessibile agli italiani, perchè più conforme al suono del verso letto all'italiana, era però ben lontano dalla metrica classica, che intendeva imitare, e si domandavano se fosse possibile anche nella lingua nostra, riprodurre la metrica antica col metodo più rigoroso e più razionale dei tedeschi [1]).

Questo metodo più rigoroso e razionale è appunto il terzo di quelli che enumerammo; esso, come nota il Falconi « per quanto il carattere delle lingue moderne così diverso da quello delle antiche il comporti, conserva al verso l'impronta della metrica quantitativa, almeno per ciò che riguarda la distribuzione dei tempi, poichè la conveniente collocazione delle sillabe accentate e di quelle prive d'accento, vale indubbiamente a darci un'idea approssimativa de' suoni, che i dattili, i trochei, i giambi, gli anapesti, ecc., indipendentemente dall'accento grammaticale, doveano dare nella metrica de' Greci e de' Romani [2]) ». Uno dei primi a riconoscerlo, quando più vive erano le dispute, fu il Cavallotti, che nelle sue briose *Anticaglie* [3]) nettamente riconosceva che volendo riprodurre la metrica classica, bisognava combinare i due sistemi precedenti, quello del Tolomei e quello del Carducci, cioè trovar modo di conciliare l'accento ritmico col grammaticale. E diceva giustamente « il combinare tutti e due questi criteri insieme, presenta certo difficoltà che i latini stessi non avevano; perciò che essi non si occupavano molto dell'accento grammaticale, e lo spostavano a comodo e capriccio del ritmo, mentre noi non possiamo nei nostri versi storpiare alle parole gli accenti. Ed è a questa difficoltà che si fermarono il Tolomei e la sua scuola da un lato, il Chiabrera, e il Carducci dall'altro; i primi cioè volendo al ritmo latino restar fedeli, fabbricarono dei versi italiani

---

1) CHIARINI, *Disc.* cit. p. CXXXIV.

2) LUIGI FALCONI, *Metrica classica o metrica barbara? L'esametro latino e il verso sillabico italiano*, Torino, Loescher, 1885, p. 4.

3) CAVALLOTTI, *Anticaglie*, Roma, tip. del Senato, 1879, e poi riprodotte nel vol. IV delle cit. *Opere*, Milano, Tip. sociale.

ostrogoti; i secondi, per fare dei versi italiani, hanno al ritmo latino tirato il collo » [1]). Egli tentò superare la difficoltà, componendo alcune odi in saffico minore, in saffico maggiore, in alcaici e in asclepiadei, nelle quali credette conservare contemporaneamente la prosodia italiana e la classica, cioè le norme della nostra accentuazione e quelle del ritmo antico. Diciamo credette, perchè a noi pare che non del tutto abbia superata la difficoltà; e invero essendosi egli fondato, nella determinazione delle lunghe e delle brevi e delle comuni, sulle leggi della prosodia latina e sui criteri d'analogia fra le due lingue, è venuto ad incappare nel metodo del Tolomei, e ha attribuito ad alcune sillabe una quantità, che dovremo riconoscere convenzionale, anzi contraria alle regole della nostra accentuazione, che abbiamo dimostrato a p. 9. e segg. E valga l'esempio del primo verso della sua ode *Il metro saffico* in saffico minore [2]):

Sēmprĕ mī tēntī sĕ d'ămōr dĕsīŏ

dove troviamo un'arsi principale, una lunga dunque, sulla seconda di *tenti,* che a norma di tutto quel che dicemmo rispetto agli accenti e come ognuno del resto può sentire, non ha proprio nessun accento e deve di necessità essere considerata breve. Anche il Cavallotti adunque, quantunque si sia messo su una buona via, non ha vinta interamente la prova.

Concludendo ormai il lungo discorso, a noi pare risultino evidenti questi principî fondamentali:

I.° I versi classici non si possono assolutamente riprodurre tali e quali nelle lingue moderne, perchè i *metri* hanno fondamento nella quantità, e la quantità, quale era sentita nei versi dai greci e dai romani, è divenuta per noi qualche cosa di *incommensurabile*, e vani sono gli sforzi degli eruditi contro la natura

---

1) Cavallotti, *Anticaglie* cit. p. 223.
2) Ibidem p. 219.

delle cose; ond'è che noi preferiamo designare i tentativi, qualunque essi siano, col nome, per quanto troppo severo, di *poesia barbara* anzichè di *poesia metrica*.

2.° Siccome però i versi classici hanno un ritmo che riposa sulla successione regolare delle arsi e delle tesi, così l'unico metodo che possa seguirsi per imitare quei versi, è di riprodurne il ritmo, facendo corrispondere le nostre sillabe accentate alle arsi dei versi classici e le non accentate alle tesi, tenendo fermi i principî fondamentali della nostra prosodia. Allora solo otterremo un'armonia che risponderà al verso classico e nello stesso tempo piacerà al nostro orecchio, perchè, come bene osserva lo Stampini, « il ritmo è qualche cosa che sornuota al naufragio dei metri [1]) »; e questa poesia meritamente potrà essere detta *poesia ritmica*.

---

[1]) STAMPINI, *Le odi barbare di G. Carducci e la metrica latina*, Torino, Loescher, 1881, ediz. 2, p. XV.

CAPITOLO SECONDO

Principali metri barbari.

Prescindendo da ogni preferenza che si debba dare ad uno dei tre sistemi di cui toccammo sopra, daremo ora alcuni esempì dei principali metri classici, che si tentarono riprodurre in italiano, indicando di ciascuno le regole che si seguirono nei diversi tempi, a seconda dei diversi metodi. Ci contenteremo di questa esemplificazione, perchè il nostro assunto è di indicare quello che si è fatto, e non ciò che si possa fare. Del resto chi voglia vedere quante e quali siano le combinazioni ritmiche, che possano offrire i versi classici e quali forme italiane vi corrispondano, veda il cit. lavoro del Falconi, che sciolse con ogni maggior esattezza la quistione rispetto all'esametro, e ancora il cit. manuale del Solerti, che la sciolse, ma non sempre esattamente, per gli altri versi.

§ 1. Delle odi.

a) *L'ode saffica.*

La prima delle odi latine che fu imitata nella nostra lingua fu la *saffica*, composta di tre saffici minori e di un adonio; cioè collo schema:

–́ ⏑ – –́ | ́ || ⏑ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ – –́ | ́ || ⏑ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ – –́ | ́ || ⏑ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏓ (p. e. ORAZIO, I. 2)

E il primo esempio lo si deve a Leonardi Dati del sec. XV, che avendo tenuto conto esclusivamente della

quantità delle sillabe, e punto degli accenti grammaticali, riuscì a costituire dei versi, che non sono punto versi italiani; veggasi p. e. il principio della sua saffica *Amicizia*:

> Eccŏmi; ĭ' sōn quĭ dĕă dĕgli ămĭcĭ,
> Quēllă quāl tūttĭ li ŭomĭnĭ sŏlētĕ
> Mordere e falsa fuggitiva dirli,
> Or la volete.
> Eccomi. E già dal soglio superno
> Scesa cercavo loco tra la gente,
> Pront'a star con chi per amor volesse
> Darne ricetto. ecc. [1]).

dove il primo e il settimo verso non si sa che cosa siano.

Alla foggia del Dati composero saffiche altri del cinquecento, della scuola del Tolomei, come il Renieri, che abbiamo già ricordato, l'Atanagi, l'Orlandini, tutti citati dal Carducci. Ma nello stesso secolo si cominciò a sottrarsi alla legge della quantità e a costituire la saffica di tre endecasillabi italiani, con la cesura dopo la quinta sillaba, cioè *a minore*, per riprodurre i tre saffici minori e di un quinario con la cesura dopo la seconda o la terza, per riprodurre l'adonio; come p. e. nell'ode *a Silvia* di Pier Paolo Gualterio:

> Ecco i be' prati ridono e le valli,
> Ecco vezzosa ride primavera,
> Ecco van pieni di pure acque i fiumi,
> Silvïa dolce.
> Puossi col suono de la nuova musa
> Girsene empiendo le fumose case,
> Antri et alberghi, di soavi tuoni,
> D'alte parole. ecc. [2])

Nello stesso secolo vi si introdusse anche la rima, e

---

[1]) Carducci, *La poesia barbara*, ecc. p. 17.
[2]) Ibidem p. 95.

il merito dell'innovazione pare spetti ad Angelo di Costanzo, nella sua ode:

Tante bellezze il Cielo ha in te cosparte,
Che non è al mondo mente sì maligna
Che non conosca, che tu dei chiamarte
Nova Ciprigna.
Tale è l'ingegno, il tuo valore e il senno,
Ch'alma non è tant'invida e proterva
Che non consenta che chiamar ti denno
Nova Minerva. ecc.

dove però non conservò sempre lo schema dell'endecasillabo *a minore*.

Questo metro ebbe sorte felice ed entrò trionfalmente nella nostra poesia: insigni esempi ne diede nel secolo XVIII il Fantoni, il quale pur conservando la rima, per meglio accordare i versi maggiori col minore, rispettò rigorosamente la cesura dopo la quinta, in modo che il primo emistichio fosse sempre un quinario piano, ed evitò l'accento sulla seconda nell'endecasillabo e l'escluse affatto dalla seconda nel quinario [1]), come p. e. in quella *Al Servo per la pace del* 1783:

Pende la notte: i cavi bronzi io sento
L'ora che fugge replicar sonanti;
Scossa la porta stride a gl'incostanti
Buffi del vento.
Lico, risveglia il lento fuoco, accresci
L'aride legna, di sanguigna cera
Spoglia su l'orlo una bottiglia e mesci
Cipro e Madera.
Chiama la bella occhi-pietosa Jole
Dal sen di cigno, dalle chiome bionde
Simili al raggio del nascente Sole
Tinto nell'onde.

---

1) CARDUCCI, *Lirici del sec.* XVIII Prefazione. Firenze, Barbera, 1871, p. CXV.

Recami l'arpa del convito: intanto
Che Jole attendo, agiterò vivace
L'argute corde, meditando un canto
Sacro alla pace.

Talora però la saffica abbandonò tale schema metrico e si accontentò di essere composta di tre endecasillabi con qualsivoglia cesura e di un quinario, rimati alternativamente, come p. e. nell'ode meritamente famosa del Parini *Alla Musa*.

Te il mercadante che con ciglio asciutto
Fugge i figli e la moglie ovunque il chiama
Dura avarizia nel remoto flutto,
Musa non ama.
Nè quel cui l'alma ambizïosa rode
Fulgida cura onde salir più agogna;
E la molto fra il dì temuta frode
Torbido sogna.
Nè giovane che pari a tauro irrompa
Ove a la cieca più Venere piace:
Nè donna che d'amanti osi gran pompa
Spiegar procace. ecc. [1]).

Una modificazione poi che allontanò ancora più la saffica dal tipo latino, fu quella di sostituire al quinario corrispondente all'adonio, un verso settenario, come in qualche ode del Monti e nel *Nome di Maria* del Manzoni:

Tacita un giorno a non so qual pendice
Salìa d'un fabbro nazaren la sposa;
Salìa non vista alla magion felice
D'una pregnante annosa.
E detto salve a lei, che in reverenti
Accoglienze onorò l'inaspettata,
Dio lodando, esclamò: Tutte le genti
Mi chiameran beata. ecc. [2])

---

[1]) PARINI, *Poesie*, cit. p 279.
[2]) MANZONI, *Poesie* cit. p. 330.

Questa forma non ha più nulla a che fare colla saffica; e così taceremo di altre modificazioni, come quella di sostituire lo sdrucciolo sciolto da rima nei versi di sedi dispari, oppure di ordinare le rime nello schema *ABBa*, e via dicendo.

Il Carducci ritornò al tipo della saffica del Fantoni, e abbandonò di nuovo la rima; solo al quinario piano coll'accento sulla prima, talora sostituì quello coll' accento sulla seconda; veggasi p. e. quella *Alle fonti del Clitumno,* forse la più magistrale delle sue odi, di cui ecco un brano:

Tutto ora tace, o vedovo Clitumno,
tutto: de' vaghi tuoi delubri un solo
t'avanza, e dentro pretestato nume
tu non vi siedi.
Non più perfusi del tuo fiume sacro
menano i tori, vittime orgogliose,
trofei romani a i templi aviti: Roma
più non trionfa:
più non trionfa, poi che un galileo
di rosse chiome al Campidoglio ascese,
gittolle in braccio una sua croce, e disse:
— Portala, e servi. —
Fuggir le ninfe a piangere ne' fiumi
occulte e dentro i cortici materni,
od ululando dileguaron come
nuvole a i monti,
quando una strana compagnia, fra i bianchi
templi spogliati e i colonnati infranti
procedè lenta, in neri sacchi avvolta,
litanïando.
E sovra i campi del lavoro umano
sonanti e i clivi memori d'impero
fece deserto, ed il deserto disse
regno di Dio. ecc. [1]).

Per ultimo ecco la fine dell'ode già cit. del Caval-

[1]) Carducci, *Odi barbare*, Bologna, Zanichelli, 1 ediz. 1877. p. 59.

lotti, *Il metro saffico,* dal qual brano apparirà meglio quello che già abbiamo notato a pag. 248.

  Me a novi ludi, novo aringo l'estro
Sprona e, nei sogni se fremendo spira,
Dèttami un inno che la via dei cuori
            Cerchi a le turbe;
  Libero un inno che di metri ignoti
Non si nasconda entro l'olimpia nube,
Ma pe' quadrivî de la folla densi
            Passi tonando:
  E a' modi ausonî, che materno labbro
Primi a l'ausonio giovinetto svela,
Susciti in via fremiti pianti ed ire,
            Martiri, eroi.
  Verso non vo' che in faticoso ritmo
Stanchi li orecchi, indecifrato a' cuori,
S'anco passeggi gli Atenèi, gelato
            Splendido enigma.
  Verso non vo' che di boriose spoglie
Tragga nel fasto alle capanne umili,
S'anco vi porta di fraterne spemi
            Voce fraterna.
  Lesbia canzon, te 'l navigante mesto
Dava a li occasi de l'Egeo; ne l'armi
Te 'l duro oplite, l'arator de' solchi
            Bella dicea;
Te ne' triclinî, da le tombe a l'are
Avide inteser le pelasghe plebi:
Io voglio intenda itala plebe i miei
            Itali carmi.

Bei versi, ma checchè ne dica l'autore nella sua nota, essi non danno meglio il metro saffico di quello che lo diano i versi del Carducci, e infatti qui solo due sono i versi che si salvano, considerati secondo lo schema ritmico, e cioè:

Súscĭti īn vía frémĭtĭ piántĭ ed íré. . . .
Lēsbiă cānzōn, tḗ 'l nắvĭgántĕ mḗstŏ. . . .

nei quali l'arsi di quinta corrisponde a una vocale accentata. Infatti se si vuole riprodurre ritmicamente il saffico minore, facendo coincidere l'arsi coll'accento grammaticale, bisogna usare un endecasillabo piano formato da un quaternario tronco cogli accenti sulla 1.ª e 4.ª e da un settenario piano cogli accenti sulla 1.ª, 4.ª e 6.ª oppure, ma meno bene per noi, formato da un senario tronco cogli accenti sulla 1.ª e 5.ª e da un senario piano cogli accenti di 3.ª e 5.ª, oppure ancora da un senario piano cogli stessi accenti e da un quinario piano cogli accenti di 2.ª e 4.ª [1]).

Occorre pure in Orazio un altro sistema detto *saffico maggiore*, che consta di un saffico eptasillabo e di un saffico, maggiore alternati in questo modo:

ʹ ⏑ ⏑ | ʹ ⏑ —ʹ ⏓
ʹ ⏑ — —ʹ | ʹ ‖ ⏑ ⏑ — | ʹ ⏑ ⏑ | ʹ ⏑ — ⏓
ʹ ⏑ ⏑ | ʹ ⏑ —ʹ ⏓
ʹ ⏑ — —ʹ | ʹ ‖ ⏑ ⏑ — | ʹ ⏑ ⏑ | ʹ ⏑ — ⏓

(p. e. ORAZIO, I, 8)

Fu riprodotto unicamente dal Cavallotti nella sua ode *Il metro alcaico*, facendo corrispondere al saffico eptasillabo un settenario piano cogli accenti sulla 1.ª 4.ª e 6.ª e al saffico maggiore un novenario tronco, composto di un quinario e un quaternario, più un settenario piano, e aggiungendovi le rime. Eccone per saggio alcune strofe, che dimostreranno come non troppo felice riesca il metro al nostro orecchio, perchè troppo spezzato e quasi singhiozzante:

Musa da l'occhio blando,
Rima amica mïa fedel,
dalle dilette schiere
Non me fuggir, lasciando
L'armi, vedrà l'italo ciel,
trepido cavaliere!

---

[1]) SOLERTI, *Manuale*, cit. p. 59, e cfr. le giudiziose osservazioni del CHIARINI, *I critici ital. e la metrica*, ecc., prefaz. alle *Odi Barbare* cit. p. CXLI.

Là ne l'achea coorte
Il minacciante eolio re
folgori pur tra l'armi,
Resa gridando, o morte!
Rima non trema il core a me!
rima, prosegui i carmi!
Canta! e ne' giorni tardi
Meco verrai! — là vogherem
noi pur a l'ampio Egeo!
Là de' gridanti bardi
Le strofe audaci ammirerem....
pendere nel Sigeo [1])!

b) *L'ode alcaica.*

Una delle più geniali creazioni della metrica antica è l'*ode alcaica*, portata al sommo della perfezione da Orazio. Essa consta di due endecasillabi alcaici (pentapodia logaedica con anacrusi ciascuno), di un enneasillabo (dimetro giambico ipercatalettico) e di un decasillabo alcaico (dipodia dattilico-logaedica): cioè ha lo schema seguente:

⏓ | –́ ∪ —' ⏓ ‖ –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ⏒
⏓ | –́ ∪ —' ⏓ ‖ –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ⏒
⏓ –́ ∪ –́ | ∪ –́ ∪ —' | ⏓
–́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ —' ⏓ (p. e. ORAZIO I, 9)

L'alcaica è uno dei metri classici, in cui l'accento grammaticale si accorda più spesso con quello ritmico, così si riuscì a mantenerle sufficientemente il carattere proprio nell'imitazione italiana, che l'ha tentata. Il Chiabrera, che fu il primo a imitarla, ne riprodusse i primi due versi con due coppie, formate ciascuna da un quinario piano e da un quinario sdrucciolo, il terzo

---

[1]) CAVALLOTTI, *Anticaglie* cit. p. 222 e cfr. pel ritmo SOLERTI, *Manuale* cit. p. 57 e 66.

con un novenario comune e l'ultimo con un decasillabo risultante da un nostro endecasillabo privo della prima sillaba. (cfr. p. 73). Ecco per saggio il principio della sua ode per l'anniversario dell'elezione di Urbano VIII:

Scuoto la cetra, pregio d'Apolline,
Che alto risuona; vo' che rimbombino
Permesso, Ippocrene, Elicona,
Seggi scelti delle ninfe Ascree.
Ecco l'Aurora, madre di Mennone,
Sferza le ruote fuor dell'Oceano,
E seco ritornano l'ore,
Care tanto di Quirino ai colli.
Sesto d'agosto, dolci luciferi,
Sesto d'agosto, dolcissimi esperi,
Sorgete dal chiuso orizzonte
Tutti cosparsi di faville d'oro. ecc.

Canz. eroiche LXXXI.

Nel secolo appresso il Rolli e poi il Fantoni fecero seguire ai due doppi quinarî, due settenarî, e anche rimati insieme, come p. e. nell'ode del Fantoni a Giorgio Nassau:

Nassau, di forti prole magnanima,
No, non morranno quei versi lirici
Per cui suona più bella
L'italica favella.
Benchè in Parnaso primi si assidano
Pindaro immenso, mesto Simonide,
E Alceo dai lunghi affanni,
Spavento de' tiranni,
Vivono eterni quei greci numeri,
Che alle tremanti corde del Lazio
Sposò l'arte animosa
Del cantor di Venosa.

Ma è questa una riproduzione tutt'affatto arbitraria. Il Carducci riprese il sistema del Chiabrera, ma pel

quarto verso, oltre il modo preferito da questi, si servì di altri due metodi per riprodurre il decasillabo alcaico, e cioè o un decasillabo comune manzoniano, o due quinarì piani. Così nell'ode *Alla Stazione* si ha il secondo metodo. p. e:

Van lungo il nero convoglio e vengono
incappucciati di nero i vigili,
com'ombre; una fioca lanterna
hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei
freni tentati rendono un lugubre
rintocco lungo: di fondo a l'anima
un'eco di tedio risponde
doloroso, che spasimo pare.
E gli sportelli sbattuti al chiudere
paiono oltraggi: scherno par l'ultimo
appello che celere suona:
grossa scroscia sui vetri la pioggia.
Già il mostro conscio di sua metallica
anima sbuffa, crolla, ansa, i fiammei
occhi sbarra; immane pe' l buio
gitta il fischio che sfida lo spazio [1]).

Invece nell'ode *Per la morte di Napoleone Eugenio,* si avvicendano nell'ultimo verso tutti e tre i metodi avvertiti; eccone la magnifica fine:

O solitaria casa d'Aiaccio,
cui verdi e grandi le querce ombreggiano
e i poggi coronan sereni
e davanti le risuona il mare!
Ivi Letizia, bel nome italico
che omai sventura suona ne i secoli,
fu sposa, fu madre felice,
ahi troppo breve stagione! ed ivi,
lanciata a i troni l'ultima folgore,
date concordi leggi fra i popoli,
dovevi, o Consol, ritrarti
fra il mare e Dio cui tu credevi.

---

[1]) *Odi barbare*, 1 ediz. cit.

Domestica ombra Letizia or abita
la vuota casa: non lei di Cesare
il raggio precinse: la còrsa
madre visse fra le tombe e l'are.
Il suo fatale da gli occhi d'aquila,
le figlie come l'aurora splendide,
frementi speranza i nepoti,
tutti giacquer, tutti a lei lontano.
Sta ne la notte la còrsa Niobe,
sta su la porta donde al battesimo
le uscïano i figli, e le braccia
fiera tende su 'l selvaggio mare;
e chiama, chiama, se da l'Americhe,
se di Britannia, se da l'arsa Africa
alcun di sua tragica prole
spinto da morte le approdi in seno [1]).

Due sono i saggi di quest'ode alcaica che ci offre il Cavallotti, la prima è la traduzione dell'ode IX del lib. I d'Orazio, la seconda la traduzione della XXVI del lib. III; ecco un brano della prima, dove aggiunse una rima tronca collegante a due a due le strofe:

Ve' come d'alta neve ora candido
S'alza il Soratte! Come si piegano
Già i boschi dal peso! l'acuto
Gelo fa rigide l'onde ristar.
Il freddo sciogli: legna ne prodiga
Qui sulla fiamma: vino da l'ànfora
Quattrenne con man più benigna,
O Talïarco, ci devi spillar. ecc. [2]).

ed ora un brano della seconda:

Dïanzi vissi caro a le vergini
Nè fu milizia scevra di gloria:
Adesso qui l'armi e alle guerre
Morta la cetera
penderanno.

[1]) *Nuove Odi Barbare*, Bologna, Zanichelli, 1882, p. 59.
[2]) CAVALLOTTI, *Anticaglie* cit. p. 281.

Qui alla parete che d'Anadiòmene
Il manco lato guarda. Le lampade
Lucenti, le spranghe, e i minaci
Archi a le vigili
chiuse porte. ecc. [1])

Confrontando i quali versi collo schema ritmico che abbiamo dato dell'alcaica, si vede che anche qui il Cavallotti non riuscì a riprodurre sempre il ritmo, come p. e. nel terzo verso, in cui manca l'arsi di sesta, mentre più felice ci pare nella riproduzione del quarto verso, in ispecie nella seconda ode. E infatti per riprodurre ritmicamente l'alcaica [2]) bisogna che essa consti nei primi due versi, o di due decasillabi sdruccioli composti di un quinario piano e di un quinario sdrucciolo cogli accenti sulla 2.ª e 4.ª e 1.ª e 4.ª, oppure, ma meno bene pel nostro orecchio, di due dodecasillabi tronchi, composti d'un quinario piano e d'un settenario tronco, nel terzo verso da un novenario piano cogli accenti sulla 2.ª 4.ª, 6.ª e 8.ª, e nel quarto da un decasillabo piano cogli accenti sulla 1.ª, 4.ª, 7.ª e 9.ª, cioè composto da un quinario sdrucciolo e da un quaternario, come negli ultimi due versi del cit. esempio del Cavallotti.

c) *Le odi asclepiadee.*

Occorrono in Orazio tre tipi di *strofe asclepiadee* e tutti e tre si tentò di riprodurre in italiano.

Il *sistema asclepiadeo II* consta di tre asclepiadei minori, mancanti d'una sillaba, con base e di un gliconio, onde ha lo schema:

---

1) CAVALLOTTI, Ibidem p. 282.
2) SOLERTI, *Manuale* cit. p. 60 e 50.

–́ | — –́ ⏑ ⏑ —' ‖ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏒
–́ | — –́ ⏑ ⏑ —' ‖ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏒
–́ | — –́ ⏑ ⏑ —' ‖ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏒
⏒ — | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏒ (p. e. ORAZIO, I, 6)

Questo sistema imitò pel primo il Carducci in due modi: *A*) riproducendo i tre asclepiadei con tre endecasillabi sdruccioli e il gliconio con un settenario sdrucciolo, però avendo cura che talora gli endecasillabi fossero costituiti da un settenario tronco e da un quinario sdrucciolo per rappresentare, colla forte pausa dopo la 6.ª, la cesura che si ha dopo l'arsi di 6.ª nel verso latino; così p. e. in tal metro è composta l'ode *Fantasia* [1]) e l'altra *Primo Vere* [2]) che qui riportiamo:

Ecco: di braccio al pigro verno sciogliesi
Ed ancor trema nuda al rigid' aere
La primavera: il sol tra le sue lacrime
Limpido brilla, o Lalage.
Da lor culle di neve i fior si svegliano
E curïosi al ciel gli occhietti levano,
E ne' lor guardi vagola una tremula
Ombra di sogno, o Lalage.
Nel sonno de l'inverno sotto il candido
Lenzuolo de la neve i fior sognarono,
Sognaron l'albe roride e gli splendidi
Soli e il tuo viso, o Lalage.
Ne l'addormito spirito che sognano
I miei pensieri? A tua bellezza candida
Perchè mesta sorride tra le lacrime
La primavera, o Lalage?

B) riproducendo i tre asclepiadei con tre endecasillabi risultanti dall'accoppiamento di due quinarî sdruc-

[1]) CARDUCCI, *Odi barbare* 1 ediz. p. 13.
[2]) CARDUCCI, *Terze Odi barbare*, Bologna, Zanichelli, 1889, p. 9.

cioli, e il gliconio ancora con un settenario sdrucciolo; ma non l'usò che una volta nell'ode *In una chiesa gotica* [1]):

Sorgono e in agili file dilungano
gli immani ed ardui steli marmorei,
e ne la tenebra sacra somigliano
di giganti un esercito,
che guerra mediti con l'invisibile:
le arcate salgono chete, si slanciano
quindi a vol rapide, poi si rabbracciano
prone per l'alto e pendule:
ne la discordia così de gli uomini
di fra i barbarici tumulti salgono
a Dio gli aneliti di solinghe anime
che in lui si ricongiungono.
. . . .
Anch'ei, fra il dubbio giorno d'un gotico
tempio avvolgendosi, l'Alighier, trepido
cercò l'imagine di Dio nel gemmeo
pallore d'una femmina.
Sott'esso il candido vel, de la vergine
la fronte limpida fulgea ne l'estasi,
mentre fra nugoli d'incenso fervide
le litanie salivano;
salian co' murmuri molli, co' fremiti
lieti salian d'un vol di tortori,
e poi con l'ululo di turbe misere
che al ciel le braccia tendono. ecc.

Il *sistema asclepiadeo III* consta di due asclepiadei minori mancanti d'una sillaba, con base, di un ferecrazio e di un gliconio, onde lo schema:

–́ | – –́ ⏑ ⏑ –' ‖ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏓
–́ | – –́ ⏑ ⏑ –' ‖ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏓
⏓ – | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏓
⏓ – | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏓ (p. e. ORAZIO, I, 5)

---

[1]) CARDUCCI, *Odi barbare*, I ediz. p. 17.

Questo sistema fu già riprodotto dal Fantoni, facendo corrispondere ai due asclepiadei due endecasillabi sdruccioli, risultanti dall'accoppiamento di due quinari sdruccioli, al ferecrazio un settenario piano e al gliconio un settenario sdrucciolo; vedi p. e. la sua ode *Ad Andrea Vaccà Berlinghieri:*

Vaccá, che giovano sospiri e lagrime,
S'oltre la stigia sponda inamabile
Priego mortal non giunge
A Pluto inesorabile;
Se tutti vittime dell'Orco pallido
Dobbiam su 'l languido Cocito scendere,
E le precarie e brevi
Ricchezze al fato rendere?
Godiamo i candidi giorni del vivere,
Fin che le giovani forze non mancano,
Fin che cinte di rose
Le chiome non s'imbiancano.

Lo seguì esattamente il Carducci nell'unico esempio che ci offre, *Su l'Adda* [1]) che incomincia:

Corri tra' rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo; Lidia su 'l placido
fiume, e il tenero amore,
al sole occiduo naviga.
Ecco, ed il memore ponte dilungasi:
cede l'aereo de gli archi slancio,
e al liquido s'agguaglia
pian che allargasi e mormora.
. . . .
Quando su 'l dubbio ponte tra i folgori
passava il pallido còrso, recandosi
di due secoli il fato
ne l'esile man giovine,
tu il molto celtico sangue e il teutono
lavavi, o Addua, via: su le tremule
acque il nitrico fumo
putrido disperdeasi. ecc.

[1]) Carducci, *Odi barbere*, I ediz. p. 29.

Il *sistema asclepiadeo IV* consta di due asclepiadei minori, come i già detti, e di due gliconî disposti alternativamente, onde lo schema:

⏓ – | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏓
–́ | – –́ ⏑ ⏑ –' || –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏓
⏓ – | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏓
–́ | – –́ ⏑ ⏑ –' || –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏓

Questo sistema fu riprodotto pel primo dal Carducci, che costituì le strofe di un settenario sdrucciolo e di un endecasillabo sdrucciolo formato da due quinarî sdruccioli accoppiati, e da un altro settenario ed endecasillabo entrambi come i precedenti; tale è l' ode *Ave* (*in morte di G. P.*) [1]:

Or che le nevi premono,
lenzuol funereo, le terre e gli animi,
e de la vita il fremito
fioco per l'aura vernal disperdesi,
tu passi, o dolce spirito:
forse la nuvola ti accoglie pallida
lá per le solitudini
del vespro e tenue teco dileguasi.
Noi, quando a i soli tepidi
un desio languido ricerca l'anime
e co' i fiori che sbocciano
torna Persèfone da gli occhi ceruli,
noi penseremo, o tenero,
a te non reduce. Sotto la candida
luna d'april trascorrere
vedrem la imagine cara accennandone.

E sullo stesso metro è foggiata l'ode *Sole d'inverno,* ma vi variò la disposizione dei versi, facendovi precedere l'endecasillabo al settenario:

---

[1]) Carducci, *Nuove odi barbare* cit. p. 95.

Nel solitario verno de l'anima
Spunta la dolce imagine,
E tòcche frangonsi tosto le nuvole
De la tristezza e sfumano.
Già di cerulea gioia rinnovasi
Ogni pensiero: fremere
Sentomi d'intima vita gli spiriti:
Il gelo inerte fendesi. ecc. [1]).

Dei tre sistemi, che descrivemmo, il Cavallotti ci offre solo un esempio dell'*Asclepiadeo III,* colla traduzione dell'ode 14ª del lib. I d'Orazio, che riportiamo per intero:

Nave al pelago te fia che riportino
Ancor l'onde? Che fai? Forte co' l'àncora
Su, t'afferra a la rada!
Sotto l'Africo celere,
O non l'albero già logoro gemere,
Non le antenne piegar, vedi, e di gomene,
Di remi ambo li fianchi
Nudi, ahi, mal de le torbide
Onde all'urto durar? Mira! ned integra
A te vela riman, nè se rimugoli
Il mar, Numi a pregare.
Benchè figlio di nobile
Selva il pontico pin, nome o progenie
Vantar vano sarà. Fidasi nauta
Forse a poppe dipinte?
E tu guárdati fragile
Andar gioco di venti! Ero ne l'anima
Per te trepido già. Pavido or àngemi
Desio ch'eviti l'onde
Lucenti infra le Cicladi [2]).

In quest'ode il Cavallotti, più felicemente che negli altri suoi saggi, ci seppe dare il ritmo latino, come è

---

[1]) Carducci, *Terze odi barbare* cit. p. 3.
[2]) Cavallotti, *Anticaglie* cit. p. 283.

facile vedere raffrontando questi versi collo schema ritmico: l'unico verso che devia dalla norma è il penultimo endecasillabo, che non ha come tutti gli altri la cesura dopo l'arsi di 6.ª. Infatti per riprodurre ritmicamente l'asclepiadeo minore mancante di una sillaba, con base, e considerando l'ultima come breve, bisogna usare un endecasillabo sdrucciolo, composto di un settenario tronco e di un quinario sdrucciolo, cogli accenti sulla 1.ª 3.ª 6.ª 7.ª e 10.ª, per il ferecrazio un settenario piano cogli accenti sulla 3.ª e 6.ª, e pel gliconio un settenario sdrucciolo pure cogli accenti sulla 3.ª e 6.ª sillaba [1]).

§ II. Del distico elegiaco.

Sotto il nome di *odi* il Carducci comprese anche i componimenti tutti in esametri, e i *distici* di esametri e pentametri, a cui meglio sarebbe spettato il titolo di *elegie;* noi conservando la denominazione carducciana, esamineremo partitamente i due versi.

a) *L'esametro.*

Dicesi per antonomasia *esametro* o *verso eroico l'esapodia dattilica catalettica,* che è il più nobile fra tutti i versi della metrica quantitativa; e fu usato dapprima da Omero nell'Iliade e introdotto nella poesia latina da Ennio. Il suo schema è il seguente:

–́ ⏕ | –́ ⏕ | –́ ⏕ | –́ ⏕ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏓

e può avere quattro sorta di cesure, o *semiquinaria* dopo l'arsi del terzo piede:

–́ ⏕ | –́ ⏕ | –́ ‖ ⏕ | –́ ⏕ | –́ ⏕ | –́ ⏓

o *semisettenaria* dopo l'arsi del quarto piede:

–́ ⏕ | –́ ⏕ | –́ ⏕ | –́ ‖ ⏕ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏓

---

[1]) SOLERTI, *Manuale* cit. p. 65 e 56-57.

o *terzo-trocaica* dopo la prima tesi del terzo piede:

–́ ⏔ | –́ ⏔ | –́ ⏑ ‖ ⏑ | –́ ⏔ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏓

o *quarto-trocaica* dopo la prima tesi del quarto piede:

–́ ⏔ | –́ ⏔ | –́ ⏔ | –́ ⏑ ‖ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏓

Come abbiamo veduto, l'esametro compare subito pel primo agli inizî della poesia metrica, e dopo l'Alberti e il Dati, che lo armonizzarono di un quinario piano o sdrucciolo e di un ottonario o novenario, i seguaci del Tolomei per tutto il sec. XVI lo configurarono seguendo la quantità supposta secondo le loro regole, in modo che esso perdette ogni accento di verso italiano. Ne abbiamo già veduto qualche saggio, e altri numerosi ne troverà chi li voglia nella citata raccolta del Carducci.

Il Carducci, seguendo il metodo usato da lui negli altri metri di non tener conto che dell'accento grammaticale, come se combinasse sempre con quello ritmico, formò gli esametri in modi diversi, perchè per la libertà dei latini di sostituire al dattilo uno spondeo, tranne che nella 5.ª sede, essi offrono una grande moltiplicità di schemi metrici. Però egli tenne fermo il criterio di considerare il verso come diviso in due parti dalla cesura, ciascuna delle quali riprodusse con un nostro verso regolare; così egli lo compose di preferenza di un settenario + un novenario o un ottonario, oppure di un senario + un novenario, oppure di un quinario + un novenario o un decasillabo, e ognuno lo potrà rilevare dal suo bellissimo *Sogno d'estate*, che riportiamo per intero:

Fra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre sonanti
la calda ora mi vinse: chinommisi il capo tra 'l sonno
in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggì su 'l Tirreno.
Sognai, placide cose de' miei novelli anni sognai.
Non più libri: la stanza dal sole di luglio affocata,
rintronata da i carri rotolanti su 'l ciottolato

de la città, slargossi: sorgeanmi intorno i miei colli,
cari selvaggi colli che il giovine april rifioria.
Scendeva per la piaggia con mormorii freschi un zampillo
pur divenendo rio: su 'l rio passeggiava mia madre
florida ancor negli anni, traendosi un pargolo a mano
cui per le spalle bianche splendevano i riccioli d'oro.
Andava il fanciullo con piccolo passo di gloria,
superbo de l'amore materno, percosso nel core
da quella festa immensa che l'alma natura intonava.
Però che le campane suonavano su dal castello
annunzïando Cristo tornante dimane a' suoi cieli;
e su le cime, e al piano, per l'aure, pe' rami, per l'acque,
correa la melodia spiritale di primavera;
ed i pèschi ed i mèli tutti eran fior' bianchi e vermigli,
e fior' gialli e turchini ridea tutta l'erba al di sotto
ed il trifoglio rosso vestiva i declivii de' prati,
e molli d'auree ginestre si paravano i colli,
e un'aura dolce movendo quei fiori e gli odori
veniva giù dal mare; nel mar quattro candide vele
andavano andavano cullandosi lente nel sole,
che mare e terra e cielo sfolgoranti circonfondeva.
La giovane madre guardava beata nel sole.
Io guardava la madre, guardava pensoso il fratello,
questo che or giace lungi su 'l poggio d'Arno fiorito,
quella che dorme presso ne l'erma solenne Certosa;
pensoso e dubitoso s'ancora ei spirassero l'aure
o ritornasser pii del dolor mio da una plaga
ove tra note forme rivivono gli anni felici.
Passàr le care imagini e sparvero lievi co 'l sonno.
Lauretta empieva intanto di gioia canora la stanza,
Bice china al telaio seguia cheta l'opra de l'ago [1]).

Bellissimi, e quasi singhiozzanti nel pianto sono pure gli esametri del Chiarini per la morte del figlio, che cominciano:

Tergea coll'onda pura, bagnava di lagrime ardenti. . .
Noi dormivamo ne la medesima stanza. Agitati. . . [2]).

---

1) CARDUCCI, *Nuove odi barbare* cit. p. 21.
2) G. CHIARINI, *Lacrymae*, Bologna, Zanichelli, 1880, p. 33 e 75.

Il Falconi che, come dicemmo, studiò con ogni più minuta cura tutti gli schemi possibili dell'esametro [1]), dà un quadro sinottico dei versi italiani di cui risulta armonizzato leggendolo secondo gli accenti grammaticali, e vi aggiunge un'altra tavola degli schemi per la formazione degli esametri secondo le disposizioni delle arsi e delle tesi, sostituendo le sillabe accentate alle prime e le non accentate alle seconde. Noi qui la riproduciamo, osservando però che non tutte le suddette combinazioni ci pare torneranno opportune; l'orecchio e il gusto devono essere supremi giudici nella scelta.

Esametro a cesura semiquinaria.

1.ª parte.	2.ª parte.
senario tronco (a. rit. 1.ª 3.ª e 5.ª)	ottonario piano (a. rit. 2.ª 4.ª e 7.ª)
settenar. tronco (a. rit. 1.ª 4.ª e 6.ª)	novenario piano (a. rit. 2.ª 5.ª e 8.ª)
settenar. tronco (a. rit. 1.ª 3.ª e 6.ª)	novenario piano (a. rit. 3.ª 5.ª e 8.ª)
ottonar. tronco (a. rit. 1.ª 4.ª e 7.ª)	decasill. piano (a. rit. 3.ª 6.ª e 9.ª)

Esametro a cesura terzo-trocaica.

1.ª parte.	2.ª parte.
senario piano (a. rit. 1.ª 3.ª e 5.ª)	
settenario piano (a. rit. 1.ª 3.ª e 6.ª)	ottonario piano (a. rit. 2.ª 4.ª e 7.ª)
settenario piano (a. rit. 1.ª 4.ª e 6.ª)	novenario piano (a. rit. 2.ª 5.ª e 7.ª)
ottonario piano (a. rit. 1.ª 4.ª e 7.ª)	

Esametro a cesura semisettenaria.

1.ª parte.	2.ª parte.
ottonario tronco (a. rit. 1.ª 3.ª 5.ª e 7.ª)	
novenario tronco (a. rit. 1.ª 4.ª 6.ª e 8.ª)	
novenario tronco (a. rit. 1.ª 3.ª 6.ª e 8.ª)	
decasill. tronco (a. rit. 1.ª 4.ª 7.ª e 9.ª)	senario piano (a. rit. 2.ª e 5.ª)
novenario tronco (a. rit. 1.ª 3.ª 5.ª e 8.ª)	settenar. piano (a. rit. 3.ª e 6.ª)
decasill. tronco (a. rit. 1.ª 3.ª 6.ª e 9.ª)	
decasill. tronco (a. rit. 1.ª 4.ª 6.ª e 9.ª)	
endecas. tronco (a. rit. 1.ª 4.ª 7.ª e 10.ª)	

1) Falconi, *L'esametro latino e il verso sillabico italiano*, cit. p. 78, e 80.

Esametro a cesura quarto-trocaica.

1.ª parte.	2.ª parte.
ottonario piano (a. rit. 1.ª 3.ª 5.ª e 7.ª)	sonario piano (a. rit. 2.ª e 5.ª)
novenario piano (a. rit. 1.ª 3.ª 5.ª e 8.ª)	
novenario piano (a. rit. 1.ª 3.ª 6.ª e 8.ª)	
decasill. piano (a. rit. 1.ª 3.ª 6.ª e 9.ª)	
novenario piano (a. rit. 1.ª 4.ª 6.ª. e 8ª)	
decasill. piano (a. rit. 1.ª 4.ª 6.ª e 9.ª)	
decasill. piano (a. rit. 1.ª 4.ª. 7.ª e 9.ª)	
endecas. piano (a. rit. 1.ª 4.ª 7.ª e 10.ª)	

b) *Il pentametro.*

Insieme con l'esametro fu subito introdotto nella poesia barbara il *pentametro*, per formare il *distico elegiaco*, che fu il metro preferito dalla scuola del Tolomei, come si può vedere nella cit. raccolta del Carducci.

Il pentametro ha il seguente schema:

–́ ⏕ | –́ ⏕ | –́ ‖ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | ⏓

con la cesura costante dopo l'arsi del terzo piede; e il Carducci secondo il suo metodo lo riprodusse nella prima parte o con un quinario o con un senario o un settenario, e nella seconda con un settenario cogli accenti sulla 1.ª, 4.ª e 6.ª, come è facile notare in questi distici dell'ode *Mors* (*nell'epidemia difterica*):

Quando a le nostre case la diva severa discende,
 da lungi il rombo de la volante s'ode,
e l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza
 diffonde intorno lugubre silenzio.
Sotto la veniente ripiegano gli uomini il capo,
 ma i sen feminei rompono in aneliti.
Tale de gli alti boschi, se luglio il turbine addensa,
 non corre un fremito per le superbe cime,
immobili quasi per brivido gli alberi stanno,
 e solo il rivo roco s'ode gemere.
Entra ella, e passa, e tocca; e senza pur volgersi atterra
 gli arbusti lieti di lor rame giovani:
miete le bionde spiche, strappa anche i grappoli verdi,

coglie le spose pie, le verginette vaghe,
ed i fanciulli: rosei fra l'ala nera ei le braccia
a 'l sole a i giuochi tendono e sorridono. ecc. [1])

Questo schema carducciano è quello che ormai prevale presso i cultori della poesia barbara; però se si volesse riprodurre il pentametro ritmicamente, bisognerebbe nella seconda parte usare un ottonario tronco cogli accenti sulla 1.ª 4.ª e 7.ª, e nella prima parte o un ottonario tronco cogli accenti sulla 1.ª 4.ª e 7.ª, o un settenario tronco cogli accenti sulla 1.ª 4.ª e 6.ª, o un senario tronco cogli accenti sulla 1.ª 3.ª e 5.ª, ma i due tronchi non riuscirebbero troppo graditi al nostro orecchio [2]).

§ III. Dei metri giambici.

Due sono i metri giambici che troviamo nel libro degli *Epodi* oraziani:

Il primo consta solo di trimetri giambici acatalettici puri, ossia completi.

⏓ –́ ⏑ –́ | ⏓ || –́ ⏑ –́ | ⏓ –́ ⏑ ⏓

(p. e. Orazio, Ep. XVII).

e fu riprodotto, fin dai primordi della poesia barbara, col nostro endecasillabo sdrucciolo, il quale così bene vi corrisponde, che, come vedemmo a suo luogo (pag. 89), lo si credette una sua derivazione. L'usarono l'Ariosto nelle sue commedie e Luigi Alamanni nel prologo della sua commedia *Flora;* eccone un saggio di Lodovico Paterno pure del sec. XVI:

Sul tumulo di Ofelia.

Non ti vedrò più mai, leggiadro Ofelia,
Poi che Morte da noi sì tosto fùrati,
Con le saette o ne le lotte valide
O nel menar del palo acerbo et orrido

---

[1]) Carducci, *Odi barbare* 1 ediz. cit. p. 51.

[2]) Solerti, *Manuale* cit. p. 38.

Vincer gli altri pastor famosi e celebri,
Poi per eterno onor e giusto merito,
Come già ne 'nsegnaro i saggi etrurii,
Vederti ornato il crin di quercia e d' ellera [1]).

In simil modo fu usato anche dal Carducci, nel *Canto di Marzo,* dove aggruppò gli endecasillabi sdruccioli corrispondenti ai trimetri giambici, in periodi di cinque in cinque; eccone la fine:

Così cantano i fior che si risvegliano:
Così cantano i germi che si movono
E le radici che bramose stendonsi:
Così da l'ossa dei sepolti cantano
I germi de la vita e de gli spiriti.
Ecco l'acqua che scroscia e il tuon che brontola:
Porge il capo il vitel da la stalla umida,
La gallina scotendo l'ali strepita,
Profondo nel verzier sospira il cuculo,
Ed i bambini sopra l'aia saltano.
Chinatevi al lavoro, o validi omeri:
Schiudetevi a gli amori, o cuori giovani;
Impennatevi a i sogni, ali de l'anime;
Irrompete a la guerra, o desii torbidi:
Ciò che fu torna e tornerà ne i secoli [2]).

L'altro metro giambico consta di trimetri giambici acataletici come i precedenti, e di dimetri giambici pure acataletici, disposti alternativamente:

$\bar{\breve{}}$ ⏑́ ⏑ - | ⏑̄ ‖ ⏑́ ⏑ - | ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏓
⏑̄ ⏑́ ⏑ - | ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏓ (p. e. ORAZIO, Ep. I-X).

Fu il primo ad imitare questo secondo metro il Carducci; però, mentre Orazio procede per distici, egli lo raggruppò in periodi tetrastici, facendo corrispondere al trimetro l'endecasillabo sdrucciolo e al dimetro il settenario sdrucciolo, coll'avvertenza che l'uno e l'altro

---

[1]) CARDUCCI, *La poesia barbara* cit. p, 365.
[2]) CARDUCCI, *Terze odi barbare* cit. p. 17.

avessero gli accenti sulle sillabe pari e l'endecasillabo la cesura dopo il quinto piede; e anche ritmicamente tali forme riproducono bene i due metri latini, purchè il trimetro abbia la cesura dopo il quinto piede, poichè, se questa cambiasse, altra forma verrebbe ad assumere [1]). Su questo schema è l'ode *Ruit hora*, che comincia:

O desiata verde solitudine
lungi al rumor de gli uomini!
Qui due con noi divini amici vengono,
Vino ed amore, o Lidia.
Deh, come ride nel cristallo nitido
Lieo, l'eterno giovine!
Come ne gli occhi tuoi, fulgida Lidia,
trionfa amore e sbendasi!
Il sol traguarda basso ne la pergola,
e si ritrange roseo
nel mio bicchiere; aureo scintilla e tremola
fra le tue chiome, o Lidia. ecc. [2]).

§ IV. Dei metri archilochei.

Quattro sistemi di metri archilochei occorrono in Orazio, ma il Carducci ne riprodusse soltanto due, il *sistema archilocheo I* e il *III.*

Il *sistema archilocheo I* consta di un esametro dattilico e di un *archilochio minore*, ossia di un trimetro dattilico catalettico in due sillabe:

´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´ ‖ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏓
´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ | ⏑ (p. e. ORAZIO, IV, 7).

E il Carducci lo imitò con un esametro foggiato come dicemmo e con un settenario sdrucciolo corrispondente all'archilochio minore; come si vede nella sua splendida ode *Sirmione* che comincia:

---

[1]) SOLERTI, *Manuale* cit. p. 50-52.
[2]) CARDUCCI, *Odi barbare*, 1.ª ediz. p. 45.

Ecco: la verde Sirmio nel lucido lago sorride,
fiore de le penisole.
Il sol la guarda e vezzeggia: somiglia d'intorno il Benaco
una gran tazza argentea,
cui placido olivo per gli orli nitidi corre
misto a l'eterno lauro.
Questa raggiante coppa Italia madre protende
con le braccia alte a i superi;
ed essi da i cieli cadere vi lasciano Sirmio,
gemma de le penisole.
Baldo, paterno monte, protegge la bella da l'alto
co 'l sopracciglio torbido;
il Gu sembra un titano per lei caduto in battaglia,
supino e minaccevole.
Ma incontro le porge dal seno lunato a sinistra
Salò le braccia candide,
lieta come fanciulla che in danza entrando abbandona
le chiome e il velo a l'aure,
e ride e gitta fiori con le man' piene, e di fiori
le esulta il capo giovine. ecc. [1]).

Una varietà di questo sistema, di cui non occorre esempio nelle odi d'Orazio, ma bensì nei cori dei tragici greci, è quella usata dal Carducci in una sua ode *Courmayeur*, che consta di strofe tetrastiche composte di due esametri dattilici e di due trimetri dattilici catalettici in una sillaba con anacrusi, (detti *prosodiaci I*) disposti alternativamente, cioè con questo schema:

–́ ⏖ | –́ ⏖ | –́ ‖ ⏖ | –́ ⏖ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏒
⏒ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑
–́ ⏖ | –́ ⏖ | ′ ‖ ⏖ | –́ ⏖ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏒
⏓ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑

che egli riprodusse con un esametro formato come dicemmo a suo luogo e con un novenario piano cogli accenti sulla 2.ª, 5.ª e 8.ª. Eccone un saggio:

Conca in vivo smeraldo tra foschi passaggi dischiusa
O pia Courmayeur, ti saluto.

---

[1]) Carducci, *Nuove odi barbare* cit. p. 27.

Te da la gran Giurassa da l'ardüa Grivola bella
Il sole più amabile arride.
Blandi misteri a te su' boschi d'abeti imminente
La gelida luna diffonde,
Mentre co 'l fiso albor da gli ermi ghiacciai risveglia
Fantasime ed ombre moventi.
Te la vergine Dora, che sa le sorgive de' fonti
E sa de le genti le cune,
Cerula irriga, e canta; gli arcani ella canta de l'alpi
E i carmi de' popoli e l'armi. ecc. [1]).

Il *sistema archilocheo III* consta di un trimetro giambico acatalettico e di un *elegiambo*, ossia di un trimetro dattilico catalettico in due sillabe + un dimetro giambico acatalettico, onde lo schema:

⏓ ⏑ ⏑ – | ⏒ || –́ ⏑ – | ⏒ –́ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ || ⏑ –́ ⏑ – | ⏑ –́ ⏑ ⏓

(p. e. ORAZIO, Ep. XI).

Il Carducci tentò pure questo metro, e il primo verso lo riprodusse, come già dicemmo parlando dei metri giambici, coll'endecasillabo sdrucciolo, e all'elegiambo ha fatto corrispondere un verso risultante dall'accoppiamento di due settenarî, il primo piano e il secondo sdrucciolo, come si può vedere nel patriottico *Saluto italico*, ch'ei manda alle terre irredente a mezzo de' nuovi versi, a' quali dice:

Volate, ed ansî interrogate il murmure
che giù per l'alpi giulie, che giù per l'alpi retiche
da i verdi fondi i fiumi a i venti mandano,
grave d'epici sdegni, fiero di canti eroici.
Passa come un sospir su 'l Garda argenteo,
è pianto d'Aquileia su per le solitudini.
Odono i morti di Bezzecca, e attendono:
« Quando? » grida Bronzetti, fantasma erto fra i nuvoli;
« Quando? » i vecchi tra sè mesti ripetono,
che un dì con nere chiome l'addio, Trento, ti dissero:

---

[1]) CARDUCCI, *Terze odi barbare* cit. p. 109.

« Quando? » fremono i giovani che videro
pur ieri da San Giusto ridere glauco l'Adria.
Oh al bel mar di Trieste, a i poggi, a gli animi
volate co 'l nuovo anno, antichi versi italici!
Pe' rai del sol che San Petronio imporpora
volate di San Giusto sovra i romani ruderi!
Salutate nel golfo Giustinopoli,
gemma de l'Istria e il verde porto e il leon di Muggia!
salutate il divin riso de l'Adria,
fin dove Pola i templi ostenta a Roma e a Cesare!
Poi presso l'urna, ove ancor fra' due popoli
Winckelmann guarda, araldo de l'arti e de la gloria,
in faccia a lo stranier, che armato accampasi
su 'l nostro suol, cantate, Italia, Italia, Italia! [1]).

Col qual saluto di dolore e speranza insieme mi piace chiudere queste pagine. [2]).

---

[1]) CARDUCCI, *Nuove odi barbare* cit. p. 4.
[2]) Rispetto ai metri archilochei la riproduzione ritmica sarebbe, per l'archilochio minore un ottonario tronco cogli accenti sulla 1.ª, 4.ª, e 7.ª, pel prosodiaco un novenario piano cogli accenti sulla 2.ª, 5.ª, e 8.ª, come ha appunto usato il Carducci, e per l'elegiambo un verso composto o da un ottonario tronco e di un settenario sdrucciolo cogli accenti sulla 1.ª, 4.ª, e 7.ª, e 2.ª e 6.ª, oppure da un ottonario e da un novenario tronchi cogli accenti sulla 1.ª, 4.ª, e 7.ª, e 2.ª, 4.ª, 6.ª, e 8.ª, ma parmi preferibile al nostro orecchio il primo sistema. Cfr. SOLERTI, *Manuale* cit. p. 34,35 e 72.

FINE.

25

